böhlau



Kreuzenstein

Die mittelalterliche Burg als Konstruktion der Moderne

Andreas Nierhaus

Kreuzenstein
Die mittelalterliche Burg als Konstruktion der Moderne

Andreas Nierhaus

Kreuzenstein

Die mittelalterliche Burg als Konstruktion der Moderne



Böhlau Verlag Wien Köln Weimar
2014





Kreuzenstein von Westen
Fotografie von Wolfgang Thaler, Frühling 2014



Veröffentlicht mit Unterstützung des
Austrian Science Fund (FWF): PUB 129-G21



Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der NÖ-Landesregierung

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über http://portal.dnb.de abrufbar.

Korrektorat: Michael Supanz, Klagenfurt
Konzeption, Einbandgestaltung & Satz: Andreas Klambauer, Wien
Illustration am Umschlag: Roman Magin, Wien
Druck und Bindung: Theiss, Sankt Stefan

Wiesingerstraße 1, A-1010 Wien, www.boehlau-verlag.com

Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier
Printed in the EU

ISBN 978-3-205-79557-5

Inhalt

Zerlegung einer Zeitmaschine

In Fritz Karpfens vergessener Schrift »Der Kitsch. Eine Studie über die Entartung der Kunst« von 1925 stößt der Leser auf die Fotografie einer scheinbar mittelalterlichen Burg ⟦1⟧, unter der das Folgende zu lesen ist:

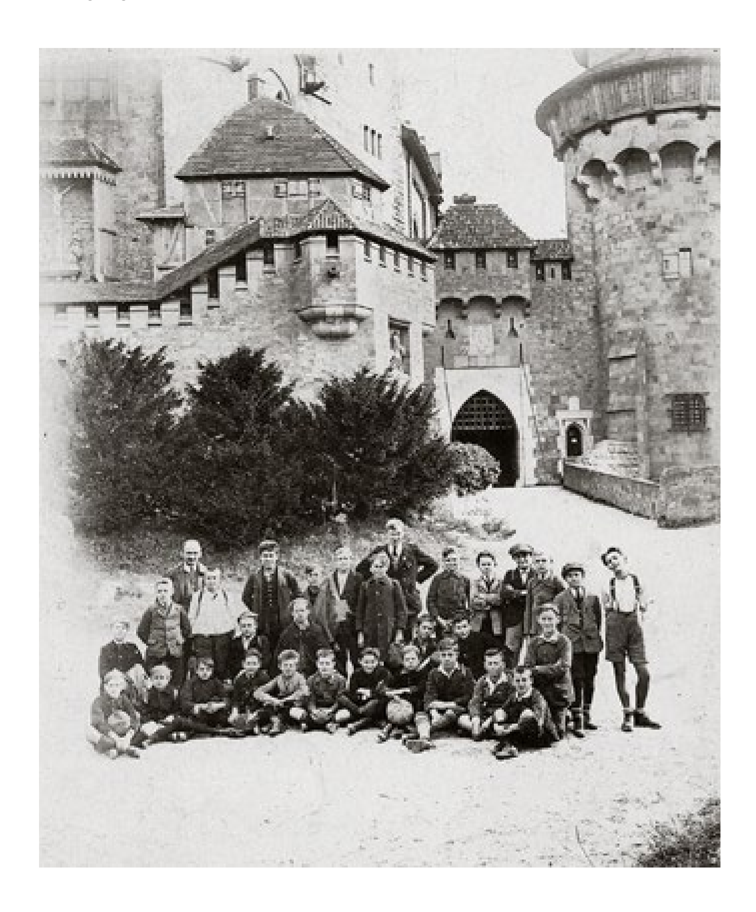
»Vergewaltigte Baukunst. Das ist weder eine Vorlage etwa zu ›Richters patentiertem Kinderbaukasten‹, noch ist es eine Theaterdekoration zu ›Götz von Berlichingen‹, sondern das Bild stellt die Burg Kreuzenstein an der Donau dar, so wie sie derzeit besteht, das heißt natürlich, in unserer Zeit aufgebaut wurde. Sie soll haargenau die alte Burg, die als Ruine ein prachtvolles Denkmal der Landschaft gewesen ist, kopieren. Und hundert Schritte weiter unten, auf der Landstraße, rasen die Autos vorüber, die Sirene der Lokomotive schrillt herauf, die Flugzeuge der Linie München – Budapest kreisen tagtäglich darüber … Wie der Faustschlag eines Wahnsinnigen ins Gesicht des zwanzigsten Jahrhunderts steht dieses lächerliche Bauwerk da.«[1]

Als der junge Wiener Schriftsteller sein modernistisches Verdikt über Kreuzenstein fällte, war der Schöpfer dieses »lächerlichen Bauwerks«, Johann Nepomuk (»Hans«) Graf Wilczek (1837–1922), kaum drei Jahre tot und in der Gruft jener Burg bestattet, die er zuvor in mehr als dreißigjähriger Arbeit wiederaufgebaut hatte. Wie kaum ein anderes Bauwerk verkörperte die neumittelalterliche Phantasieburg für Karpfen die spätestens mit dem historischen Bruch von 1918 anachronistisch gewordene, zum sentimentalen Kitsch geronnene Geschichtsversessenheit der Väter- und Großvätergeneration. Kaum zehn Jahre zuvor – und unter anderen politischen und gesellschaftlichen Verhältnissen – hatte man Kreuzenstein noch zu den wichtigsten Denkmälern der jüngeren aristokratischen Baukultur gezählt; als eine Sehenswürdigkeit ersten Ranges hatte die Burg auf dem Besuchsprogramm von Staatsgästen und Architektenkongressen gestanden. Der österreichische Thronfolger Erzherzog Franz



⟦1⟧ Wilhelm Burger, Kreuzenstein von Süden, um 1906





Ferdinand war hier ebenso empfangen worden wie der deutsche Kaiser Wilhelm II. oder der ehemalige US-Präsident Theodore Roosevelt.

Kreuzenstein als »Kitsch« zu verdammen erscheint aus heutiger Sicht allzu simpel, wenn es auch auf bezeichnende Weise das zutiefst gestörte Verhältnis der künstlerischen Moderne – wie auch einer modernistischen Kunstgeschichtsschreibung – zu der auf historische Vorbilder rekurrierenden Architektur des 19. Jahrhunderts zum Ausdruck bringt. Dabei ist Kreuzenstein weit mehr als eine unter vielen Burgen des Historismus: Der Bau, zwischen 1874 und 1906 auf den marginalen Resten einer im Dreißigjährigen Krieg zerstörten Burg errichtet, kann ohne Übertreibung ein Schlüssel zum Verständnis der Geschichtskultur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts genannt werden: Es ist ein Ort, an dem der Freude am geschichtlich Vergangenen und seiner potenziellen Wiederherstellbarkeit, an der historischen *Travestie*, durch umfassende Evokation, Rekonstruktion und Reinszenierung einer fiktiven Vergangenheit Ausdruck verliehen wurde.

⟦2⟧ Schulausflug nach Kreuzenstein, um 1930

Doch nicht ephemer wie etwa in einem Festzug oder *Tableau vivant,* sondern dauerhaft. Ausschnittartig sollte »Mittelalter« in Kreuzenstein wie in einem dreidimensionalen *Historienbild* oder *Panorama,* in Permanenz wieder lebendig werden – die nicht nur begriffliche Nähe zur sich formierenden zeitgenössischen Massenkultur, die in den frühen Vergnügungsparks eine virtuelle Reise durch Zeit und Raum suchte, ist evident. Es sind die Jahre, in denen H.G. Wells in seinem Science-Fiction-Roman *The Time Machine* (1895) ein Gerät beschreibt, mit dem man durch die vierte Dimension in die Zukunft reisen kann.[2] Kreuzenstein ist eine solche Zeitmaschine, mit der bis heute eine virtuelle Reise in die Vergangenheit möglich ist.

Die Passagiere dieser Zeitmaschine waren von Anfang an zahlreich. Durch die Nähe zur Großstadt Wien konnte der Bauherr ein großes Publikum erreichen und während einer kurzen Reise zurück in ein virtuelles Mittelalter mit seiner Sicht auf die Vergangenheit belehren. Der Idee etwa, eine Exkursion nach Kreuzenstein in den offiziellen Lehrplan der Schulen aufzunehmen, konnte Graf Wilczek erwartungsgemäß Einiges abgewinnen.[3] Doch auch unabhängig davon wurde die Burg schon früh zum Ziel von Schulausflügen ⟦2⟧, und bis heute wird hier vor allem Kindern aus Wien und Niederösterreich plastisch vorgeführt, »wie es eigentlich gewesen« – unbekümmert des Umstands, dass dieser Vermittlungsarbeit ein Geschichtsbild des 19. Jahrhunderts zugrunde liegt. Auch der Philosoph Ludwig Wittgenstein führte in der ersten Hälfte der Zwanzigerjahre, während seiner Zeit als Volksschullehrer, seine Schüler nach Kreuzenstein, um dort den Unterricht über mittelalterliche Architektur, die »Ritterburg«, das Leben im Mittelalter und die Nibelungen anschaulich werden zu lassen;[4] zeitgenössische Schulwandtafeln zeigten dementsprechend die Burg als Lehrbeispiel mittelalterlicher Architektur.[5] Hier wird exemplarisch deutlich, in welchem Ausmaß die heutige, populäre Vorstellung vom Mittelalter durch das 19. Jahrhundert geprägt ist; Kreuzenstein zu analysieren heißt also auch, zu den Wurzeln unserer heute gültigen Mittelalterbilder vorzudringen.

Das neue Interesse am Mittelalter, das sich im 19. Jahrhundert nicht zuletzt in zahlreichen Bau- und Restaurierungsprojekten mittelalterlicher Burganlagen spiegelte, hat seinen Ursprung im Gefolge der tiefen gesellschaftlichen Verwerfungen, die ökonomische Umwälzungen und politische Revolutionen in der zweiten Hälfte und verstärkt am Ende des 18. Jahrhunderts in weiten Teilen Europas hinterlassen hatten. Abseits seiner historischen Faktizität ist das Mittelalter damit auch ein Produkt der Moderne; der Begriff bezeichnet in diesem Buch jenes von der Aufklärung eingeleitete Zeitalter radikaler Brüche und

Erneuerungen, »die das Bewußtsein und den Begriff von Epoche entdeckt hat« und über deren Ende – und Nachfolge – im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts bislang noch kein Konsens hergestellt wurde.[6] Die Untersuchung moderner Mittelalterbilder gibt also immer auch Auskunft über Befindlichkeiten der Epoche, in der sie entstanden sind.

Die Verklärung des Mittelalters zum idealen Zeitalter hat ihren Höhepunkt in der Romantik: Mit einer scheinbar intakten, unerschütterten religiösen Weltsicht und teleologischen Weltordnung, vermeintlich unverrückbaren, weil von einem göttlichen Wesen bestimmten sozialen und politischen Hierarchien und einem naiven, einfachen Leben im Einklang mit der Natur konnte die zuvor noch als »dunkel« beschriebene Epoche nun als stabilisierendes Kontrastbild zu den Verunsicherungen der eigenen Gegenwart empfunden werden.[7] Angesichts des Sturzes, zumindest aber der Erschütterung jahrhundertealter politischer und religiöser Herrschaftsordnungen, sowie der tiefgreifenden gesellschaftlichen Auswirkungen neuer ökomonischer Produktionsformen stand mit dem Mittelalter ein leicht zu erschließendes Fluchtreich bereit, in dem man geistigen Halt, soziale Ordnung und nicht zuletzt – gerade in deutschen Landen – zunehmend auch die verlorene nationale Größe zu finden glaubte.

Es waren vor allem Burgen und ihre Ruinen, die – von den omnipräsenten, anders konnotierten Sakralbauten abgesehen – als bauliche Zeugen aus dieser längst vergangenen Epoche in die Gegenwart hereinragten und – im Verein mit der Gestalt des »Ritters« – rasch zu Chiffren für das Mittelalter schlechthin wurden. Die ersten modernen Burgen im deutschsprachigen Raum tauchten erst kurz vor 1800 auf und hatten Bauten des englischen *Gothic Revival* wie den Landsitz Strawberry Hill zum Vorbild. Im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts kam es zu einer außerordentlich intensiven, unterschiedlich motivierten Wiederbelebung des Burgenbaus. Der Wiederaufbau von Kreuzenstein markiert in diesem Kontext eine zentrale Stelle: Unter Einbeziehung zahlreicher originaler Spolien aus mehreren Ländern Europas sollte hier nämlich nicht etwa ein konkretes historisches Bauwerk repliziert, sondern ein gleichsam ideales Modell der mittelalterlichen Burg schlechthin rekonstruiert werden.

Der Bauherr von Kreuzenstein war nicht nur einer der populärsten Aristokraten seiner Zeit und bedeutender Kunstsammler, sondern auch Philanthrop und prominenter Förderer von Kunst und Wissenschaft. Auf der Suche nach einem Standort für ein neues Mausoleum der ursprünglich in Schlesien beheimateten Familie war Hans Graf Wilczek in Leobendorf bei Korneuburg auf die Ruine der auf das 12. Jahrhundert zurückgehenden Burg

Kreuzenstein gestoßen. Erst mehrere Jahre, nachdem mit den Arbeiten an der Gruft und der Kapelle begonnen worden war, fiel der Entschluss zum Wiederaufbau der gesamten Anlage. Als Architekt zeichnete bis zu seinem Tod Carl Gangolf Kayser[8] (1837–1895), nach ihm Humbert Walcher von Molthein[9] (1865–1926) verantwortlich. Gegründet auf den Resten des mittelalterlichen »Grizzanestein«, verstand Wilczek den Neubau dieser »mittelalterlichen Wunderburg«[10] als freie, idealisierende Wiederherstellung des – nirgendwo bildlich dokumentierten – Zustands zur Zeit Kaiser Maximilians I. Der monumentalen Fiktion, die er dabei ins Werk setzte, war sich der Bauherr durchaus bewusst. In Wilczeks Tun werden die Spannungen der Epoche eindrucksvoll sichtbar: Die materiellen Voraussetzungen für den von finanziellen Fragen unbelasteten Bau von Kreuzenstein schuf der großangelegte Abbau von Kohle auf den schlesischen Besitzungen des Grafen; erst ein im Zuge der Industriellen Revolution entstandenes Vermögen hatte also diese punktuelle Wiederherstellung der Welt des Mittelalters möglich gemacht.

Was Kreuzenstein von anderen zeitgenössischen Burgenrekonstruktionen grundlegend unterscheidet und zugleich das Erscheinungsbild wie auch die inhaltliche Konzeption der Burg maßgeblich bestimmt, ist der einzigartige Umfang mittelalterlicher Architekturfragmente, die in den Neubau zum Ausweis seiner geborgten materiellen »Authentizität« integriert wurden. Der Bauherr erwarb diese Spolien zugleich mit den Objekten seiner Sammlungen auf zahlreichen ausgedehnten Reisen quer durch Europa. Wurden die baulichen Fragmente Teil der Architektur der Burg, so dienten die Objekte der umfangreichen und durch ihren Schwerpunkt auf dem Mittelalter einzigartigen kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen zur Ausstattung der als fiktive mittelalterliche Wohnräume inszenierten Interieurs, die aber nie ernsthaft bewohnt wurden. Kreuzenstein vereinigte also mehrere Funktionen und Bedeutungsebenen: Es war Mausoleum für die Familie des Bauherrn, privates Museum und schließlich ein sehr persönliches Monument, ein »kulturgeschichtliches Wahrzeichen«[11] des mittelalterlichen Rittertums.

Wilczeks Unternehmung war dabei keineswegs als elitäres Privatvergnügen gedacht, das nur einem kleinen Kreis von Auserwählten vorbehalten sein sollte, man rechnete vielmehr mit der Rezeption durch eine breite Öffentlichkeit. Seit Beginn der Bauarbeiten war die Burg öffentlich zugänglich und wurde rasch zu einer Hauptsehenswürdigkeit in der Umgebung der Reichshaupt- und Residenzstadt Wien. Auch für mediale Verbreitung und Präsenz wurde rechtzeitig gesorgt: In zahlreichen Fotografien, die auch als Korrespondenzkarten verkauft wurden, verbreitete

sich das »Image« Kreuzensteins als einer perfekten, ja »idealen« mittelalterlichen Ritterburg, in der nichts an ihren Ursprung im 19. Jahrhundert erinnern sollte.[12] Der Popularität Kreuzensteins konnten weder der politische Umbruch von 1918 noch die Ablehnung der Architektur des Historismus in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts etwas anhaben – der eingangs zitierte Kommentar vertrat die Meinung einer Minderheit. So blieb eine »Attraktion« des 19. Jahrhunderts in ihren wesentlichen Mechanismen bis heute erhalten und wirksam. Dass Kreuzenstein nach wie vor als »authentische« Evokation einer mittelalterlichen Burg rezipiert wird, zeigt sich auch im medialen Eigenleben, das der Bau als Kulisse internationaler Filmproduktionen entwickelt hat. Wenn hier eine Burg des 19. Jahrhunderts wiederholt als »echter« mittelalterlicher Bau auftritt, so wird abermals evident, dass das heute verbreitete und tradierte populäre Mittelalterbild – reflektiert nicht zuletzt in den hybriden Burgen und Schlössern der Fantasy-Literatur und ihren Verfilmungen – nach wie vor Vorstellungen entspricht, die bereits im 19. Jahrhundert geprägt wurden.

Weitgehend unbeachtet vom breiten Publikum, das bis heute nur allzu gerne an der historischen »Aufführung« teilnimmt, beherbergt Kreuzenstein aber auch die wohl umfangreichste, allerdings nur unzureichend bekannte und kaum erforschte private Sammlung von Kunst, Kunsthandwerk und kulturgeschichtlichen Objekten des Mittelalters in Österreich. Da auch die vom Sammler konzipierte Aufstellung und Anordnung der Objekte zum Teil nach wie vor besteht, zählt Kreuzenstein zu den wenigen Orten Europas, an denen eine bedeutende Privatsammlung des 19. Jahrhunderts in weitgehend ursprünglicher Aufstellung und in einem eigens dafür errichteten Bauwerk erhalten geblieben ist.

Kreuzenstein ist also nicht nur Burg, Museum, Mausoleum und Monument, sondern erschließt darüber hinaus die Konstruktion moderner Mittelalterbilder – vom 19. Jahrhundert bis in die (populäre) Gegenwartskultur. Kreuzenstein erweist sich damit als das schillernde Produkt einer Epoche, die in vielerlei Hinsicht Grundlagen für unsere heutige Kultur geliefert hat.

Trotz des ungewöhnlich hohen Bekanntheitsgrads als touristisches Ausflugsziel hat sich die kunsthistorische und kulturwissenschaftliche Forschung zum 19. Jahrhundert außerhalb eines kleinen spezialisierten Kreises nach wie vor keinen klaren Begriff von Kreuzenstein gemacht. Die Ursachen dafür sind wohl in der janusköpfigen Erscheinung des Objekts zu suchen: Für die traditionelle Architekturgeschichtsschreibung lag Kreuzenstein als Burg nicht nur fernab der für eine typengeschichtliche Sicht relevanten »Bauaufgaben« der Epoche, sondern auch außerhalb der herkömmlichen entwicklungsgeschichtlichen Perspektive auf

eine zielgerichtete Abfolge der Stile im Historismus hin zur Moderne. Auf der anderen Seite konnte die Spezialdisziplin der Burgenforschung – trotzdem oder gerade weil ihre wissenschaftliche Etablierung zeitlich mit dem Wiederaufbau von Kreuzenstein zusammenfällt – mit der Nachbildung einer mittelalterlichen Burg lange Zeit hindurch nur wenig anfangen: Der renommierte Burgenforscher Oswald Trapp bezeichnete Kreuzenstein 1954 als »ein zwar imponierendes, aber fremdartiges Baudenkmal einer vergangenen, überholten Kulturepoche«[13]. Erst durch die Neubewertung der Architektur des Historismus in den Sechzigerjahren des vergangenen Jahrhunderts geriet auch Kreuzenstein in das Gesichtsfeld der kunsthistorischen Forschung. In dem 1975 von Renate Wagner-Rieger und Walter Krause herausgegebenen Band »Historismus und Schloßbau« fand Kreuzenstein in mehreren Aufsätzen erstmals im wissenschaftlichen Kontext Erwähnung.[14] 1978 untersuchte Klaus Eggert in einem Aufsatz am Beispiel von Kreuzenstein die Zusammenhänge zwischen privatem Bauherrn und Bauwerk im Historismus.[15] Eckart Vancsas Überblick zum Schaffen des Architekten Carl Gangolf Kayser von 1980 stellt Kreuzenstein, »eines der signifikantesten Bauwerke des späten Historismus«, erstmals in Zusammenhang mit dem damals bekannten Werk des Architekten.[16] Die Beziehungen zwischen Kreuzenstein und der zeitgenössischen Denkmalpflege zeigte Werner Kitlitschka 1982 auf; er bezeichnet Kreuzenstein als die »künstlerisch ausgeprägteste und reichste Denkmalburg im Gebiet des heutigen Österreich« und zählt sie »zu den letzten und zugleich reichsten Früchten aristokratischen Mäzenatentums.«[17] Seither erschienene Beiträge beschäftigten sich meist mit Details der Burg oder ihrer Ausstattung.[18] Die umfangreiche Studie von Elisabeth Castellani Zahir zum Wiederaufbau von Schloss Vaduz aus dem Jahr 1993 brachte Kreuzenstein erstmals in Verbindung mit zeitgenössischen Burgenrekonstruktionen.[19] Gerlinde Bommer behandelte 2002 Kreuzenstein ebenfalls im Kontext der zeitgenössischen Burgenrestaurierungen in Österreich.[20] Im selben Jahr hat der Autor dieser Zeilen die Burg erstmals wissenschaftlich in den Blick genommen – die damals und seither angestellten Forschungen bildeten die Basis für das vorliegende Buch.[21]

Schriftliche Quellen zum Wiederaufbau der Burg in Form von Bauakten oder Rechnungen sind nach derzeitigem Kenntnisstand nicht erhalten geblieben. Die Memoiren des Bauherrn, 1933 posthum in einer deutschen und im Jahr darauf auch in einer englischen Ausgabe von seiner Tochter Elisabeth Gräfin Kinsky(-Wilczek) herausgegeben, bilden daher die primäre, zugleich aber aufgrund der Veröffentlichung lange nach Wilczeks

Tod hinsichtlich ihres Quellenwertes problematische Faktensammlung zur Baugeschichte und sind ein Dokument der Sicht des Bauherrn auf sein Werk.[22] Die Sammlungen Wilczeks wurden in einem gedruckten vierbändigen Inventar verzeichnet, das allerdings kaum Hinweise über die Provenienz der Gegenstände gibt.[23] Besonders wertvoll sind daher Marginalien wie die handschriftlichen Notizen Wilczeks in einem Exemplar des 1914 erschienenen Bildbandes über Kreuzenstein.[24] Vom Bestand an Planmaterial und Entwurfszeichnungen waren im Jahr 1979 im Archiv der Burg noch etwa zwanzig Blätter in zum Teil äußerst schlechtem Zustand vorhanden, die heute als verschollen gelten müssen.[25] Der jüngst vom Niederösterreichischen Landesarchiv erworbene, archivalisch noch nicht erschlossene Nachlass des Architekten Kayser konnte für die vorliegenden Forschungen nur flüchtig durchgesehen werden; von den zahlreichen Detailskizzen lassen sich mehrere mit Kreuzenstein in Verbindung bringen, dürften aber für die Planungsgeschichte kaum näheren Aufschluss geben.[26]

Zur Rekonstruktion der Baugeschichte und des ursprünglichen Zustandes der Ausstattung sind wir also neben zeitgenössischen Notizen in Zeitungen und Fachblättern in erster Linie auf jene Fotografien angewiesen, die Wilhelm Burger (1844–1920) vor, während und nach dem Wiederaufbau aufgenommen hat.[27] Die zum Teil auf den Tag genauen Datierungen auf den originalen Glasnegativen (sie sind in den Abbildungsunterschriften dieses Buches wiedergegeben), geben zumindest einen *terminus ante quem* für die Fertigstellung der jeweiligen Bauteile und Innenäume. Zu diesem Hauptbestand kommt eine Reihe von Fotografien des Bauzustandes im Nachlass des Architekten Kayser, die nicht von Burger aufgenommen wurden, sondern durch die Signatur mit den Initialen »J W « Hans (Johann) Wilczek zugeschrieben werden können.[28]

Dieser äußerst disparate Quellenbestand sollte jedoch nicht zur Resignation Anlass geben, steht doch das Objekt der Untersuchung, sieht man von den nicht unerheblichen Schäden und Verlusten am Ende des Zweiten Weltkriegs, aber auch von Verkäufen von Sammlungsobjekten ab, im Wesentlichen noch relativ gut erhalten vor uns. Unser Blick auf Kreuzenstein gleicht also der Betrachtung eines archäologischen Fundstücks: Es sind ganz wesentlich die Besonderheiten seines Erscheinungsbildes, von denen ausgehend die auf den folgenden Seiten ausgebreiteten Fragestellungen entwickelt wurden.

Der formal, funktional und inhaltlich ausgenommen komplexe Bau und seine Ausstattung werden hier erstmals ausführlich untersucht. Es wäre allerdings vermessen, von einer

umfassenden oder gar letztgültigen Analyse sprechen zu wollen. Vielmehr soll es darum gehen, die vorhandenen Bild- und Schriftquellen geordnet zugänglich zu machen, Fragen zu formulieren, neue Sichtweisen zu eröffnen, auf Lücken in Überlieferung und Erforschung hinzuweisen und damit eine Basis für die notwendige weitere wissenschaftliche Bearbeitung – auch in Hinblick auf die in Kreuzenstein verwahrten Sammlungen und ihre Geschichte – zu legen.[29]

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Kreuzenstein verlangt nach unterschiedlichen Formen der Annäherung. Ausgehend von der Faktizität und Materialität des Objekts, seinen formalen Charakteristika ebenso wie der zeitgenössischen Rezeption und medialen Übersetzung soll versucht werden, die Burg als Phänomen einer bis heute mehrfach präsenten Kultur zu verankern und damit seine Aktualität deutlich zu machen: Kreuzenstein spiegelt nicht nur das Mittelalterbild des späten 19. Jahrhunderts wider, sondern verweist als Mausoleum, Museum und Monument außerdem auf Begriffe und Vorstellungen von Konstruktion, Rekonstruktion und Aktualisierung von Geschichte, die die Epoche prägten. Als *Collage* oder *Assemblage* von Spolien, gefundenen Relikten von Geschichte und überkommenen Fragmenten des Vergangenen steht Kreuzenstein aber auch für eine spezifische, aus der zersplitterten Wahrnehmung der Zeit entwickelte Technik des Historismus, die – wenn sie auch in einem ambivalenten Verhältnis zu Modernisierung und Modernität steht – in mancher Hinsicht auf Verfahren der künstlerischen Moderne des 20. Jahrhunderts vorausweist. In Konzeption und Rezeption ist die »Zeitmaschine« Kreuzenstein schließlich Ausdruck einer Kultur des Spektakels und der Sensation im wörtlichen Sinn, die heute in Themenparks und mehr noch in virtuellen Welten zwar mit anderen Mitteln operiert, aber dieselben Reize aktiviert.

Hinsichtlich ihres methodischen Zuschnitts und Umfangs sind die vier Kapitel dieses Buches mit Absicht unterschiedlich gewichtet. Aufgrund ihrer spezifischen Fragestellung bilden sie in sich abgeschlossene Einheiten, die den gemeinsamen Gegenstand aus mehreren Richtungen betrachten. Das erste Kapitel skizziert mit einem Blick auf die Topoi »Burg« und »Ritter« den größeren kulturgeschichtlichen Rahmen der deutschsprachigen Mittelalterrezeption im 19. und frühen 20. Jahrhundert, die sich nicht zuletzt in zahlreichen parallel zu Kreuzenstein durchgeführten Wiederaufbau- und Restaurierungsprojekten mittelalterlicher Burgen im Deutschen Reich und in Österreich-Ungarn festmachen lässt. Anschließend daran werden Baugeschichte, Architektur und Ausstattung von Kreuzenstein vorgestellt und analysiert. Kapitel Drei untersucht Formen der Präsenz und Funktionen der

Spolien in Kreuzenstein und in der Architektur der Moderne. Im letzten Kapitel wird Kreuzenstein durch den Vergleich mit anderen populären »Medien« des 19. Jahrhunderts in der visuellen Kultur seiner Zeit verankert. Der Blick auf die bemerkenswerte Karriere der Burg im internationalen Film führt am Ende bis in die Gegenwart. Das eigentliche Ziel dieser Untersuchung geht jedoch weiter: Kreuzenstein sollte nicht als uns heute kaum mehr zugänglicher *Spleen* eines gelangweilten Aristokraten einer längst vergangenen Epoche verstanden werden, sondern vor allem als aussagekräftiges und bis heute beeindruckendes Dokument einer Kultur, die uns in Vielem näher ist, als wir vermuten.

Ausschnittartig und fragmentarisch stellt dieses Buch *Die mittelalterliche Burg als Konstruktion der Moderne* vor – ein Titel, der zweifach gelesen werden kann: Zunächst ist Kreuzenstein, das implizit den Anspruch erhebt, *Die mittelalterliche Burg* schlechthin zu sein, eine so nur in der Moderne mögliche geistige und bauliche *Konstruktion;* darüber hinaus ist aber auch die überwiegende Zahl von Burgen, die wir heute als »authentisch« und »typisch« mittelalterlich wahrnehmen – sei es die Kaiserburg in Nürnberg oder die Wartburg bei Eisenach – von Restaurierungen und Rekonstruktionen der beiden letzten Jahrhunderte bestimmt und damit von den jeweils vorherrschenden Mittelalterbildern geprägt. Dieses moderne Mittelalter wurde und wird immer wieder politisch instrumentalisiert; es setzt sich aus heterogenen Elementen zusammen, Resten früherer Zuschreibungen und Interpretationen. Am Beispiel einer der bedeutendsten Burgen des 19. Jahrhunderts wird damit deutlich, in welchem Ausmaß unsere Sicht auf die mittelalterliche Burg durch die Erfahrung der Moderne bestimmt ist.

1
Mittelalterbilder

Als Antwort auf die Idealisierung der klassischen Antike, aber auch als Verweis auf die historische Größe eigener dynastischer oder nationaler Vergangenheit erfuhr das Mittelalter im Jahrhundert der Aufklärung eine Neubewertung, die das Mittelalterbild bis weit ins 20. Jahrhundert hinein prägen sollte.[30] Ein neues Interesse an der Ästhetik mittelalterlicher Bauformen nahm seinen Ausgang von England und trug bald auch in den Ländern des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation erste Früchte – in Form gotisierender Staffagebauten etwa, die sich der Adel in den ebenfalls von England beeinflussten Landschaftsgärten errichtete. Die Mittelalterbegeisterung in Deutschland um 1800 charakterisierte Jacob von Falke im Jahr 1880 rückblickend so: »In der Zeit der Franzosenherrschaft hatte die nationale Opposition, der deutsche Patriotismus, Trost in der deutschen Vergangenheit gesucht, und die Blicke waren daher auf das Mittelalter gerichtet worden, welches nun auf einmal im Lichte der Poesie und einer patriotischen Glorie erschien, während man es früher als die Zeit der geistigen Verfinsterungen, der Knechtschaft und der Barbarei betrachtet hatte.«[31] Und weiter: »Mit ihrer poetischen und idealisirten, aber durch und durch verkehrten Anschauung des Mittelalters brachte sie durch Romane, epische Dichtungen und Minnelieder das Ritterthum und die Klosterwelt in den Geschmack der Kunst und des Volks, und alsbald hatte man seines Bleibens nicht mehr vor all den Rittern und Edelfrauen, den Knappen und Edelknaben, den Mönchen und Nonnen, die unendlich verliebt oder unendlich fromm, alle aber unendlich sentimental thaten, daß es ein Erbarmen war.«[32] Der eskapistische Blick zurück auf ein imaginäres Mittelalter – stets auch ein Rückblick auf die eigene Geschichte und Tradition – kann dabei auch als Ausweis einer tiefen Krise der europäischen Zivilisation gedeutet werden.[33]

Am Beginn der Moderne, gegen Ende des 18. Jahrhunderts, war zwar noch »kein eindeutiges Mittelalterbild im allgemeinen

historischen Bewußtsein« vorhanden, wohl aber »eine ganze Reihe völlig unterschiedlicher Mittelalterkonzepte«.[34] Dass im weiteren Verlauf auch der Begriff, den sich das 19. Jahrhundert vom »Mittelalter« machte, keineswegs einheitlich war, zeigt sich schon bei einem Blick in die allgemeinen Nachschlagewerke jener Zeit. So wird bereits im »Brockhaus« von 1839 mit überraschend deutlichen Worten vor einer naiven Begeisterung für das Mittelalter gewarnt: »Die Verhältnisse und Bedeutung des Mittelalters waren und sind noch vor andern geschichtlichen Zuständen ebenso Gegenstand der Geringschätzung wie der Überschätzung [...]. Das Mittelalter hat seine Früchte getragen und liegt abgethan hinter uns; seine Wiederbelebung könnte nur wünschenswerth sein, wenn von Neuem jene Verwilderung über die Menschheit hereinbrechen wollte, aus der es hervorging und die es, obgleich mit großen Opfern, überwinden half.«[35] Das Pathos, mit dem das Mittelalter für die eigene Gegenwart in den Dienst genommen wurde, zeigt sich dagegen zwanzig Jahre später in »Pierer's Universal-Lexikon« von 1860, wo die Rede vom »germanischen« Mittelalter – als einer Legitimation für die nationalistische Ausdeutung der Epoche – vorherrscht: »Im Allgemeinen zeigt das Mittelalter ein Vorwalten der rohen, der persönlichen Kraft, des Gefühls, der Abenteuerlichkeit, der Schwärmerei, einer gewissen gesteigerten und vergeistigten Sinnlichkeit. Während sich in Europa auf den Trümmern des Römischen Reichs die politische Welt der Germanen, des wichtigsten Volks des ganzen Zeitraums, erhob, verbreiteten die Araber ihre Macht im Orient [...].«[36] In »Meyers Konversations-Lexikon« von 1908 werden schließlich Zweifel laut, ob überhaupt noch vom »Mittelalter« gesprochen werden dürfe: »Neuerdings hat man gegen die Bezeichnung Mittelalter sowohl wie gegen die damit zusammenhängende Periodisierung des geschichtlichen Stoffes mehrfach theoretische und praktische Einwendungen erhoben, ohne daß es gelungen wäre oder voraussichtlich gelingen wird, sie wirklich aus der Praxis zu verdrängen.«[37]

Die mit dem Rückgriff auf das Mittelalter zwingend verbundene Konstruktion spezifischer, zeitlich und örtlich unterschiedlicher Mittelalterbilder wird in der englischsprachigen Forschung unter dem Begriff »Medievalism« subsumiert, ohne dass sich dafür eine adäquate deutsche Übersetzung gefunden hätte.[38] »Medievalism« geht – in Analogie zum Begriff »Orientalism« – von der Prämisse aus, dass die gängige Vorstellung, die ein Zeitabschnitt vom Mittelalter entwickelt, nicht nur aus Imaginationen und Fiktionen, sondern ganz wesentlich auch aus Projektionen des eigenen historischen und kulturellen Standpunkts auf den beleuchteten Gegenstand besteht.

Für die deutschsprachige Forschung zu den »Mittelalterbildern« hat Otto Gerhard Oexle die wesentlichen Parameter fixiert und dabei die fundamentalen Bezüge zwischen »Mittelalter« und »Moderne« in den Vordergrund gerückt. Für ihn formieren sich in den traditionellen Epochenbegriffen mentale Geschichtsbilder, »Epochenimaginationen«, unter denen dem Mittelalter zentrale Bedeutung zukommt, denn: »›Mittelalter‹ ist in der Genese des Denkens der Moderne der fundamentale Bezugspunkt, an dem sich Epochenbegriffe wie ›Antike‹, ›Renaissance‹ oder ›Reformation‹ und vor allem der Begriff der ›Moderne‹ selbst orientieren.«[39] Die Bildwelten des Mittelalters werden so in einem doppelten Sinn zu »Vorstellungswelten der Moderne« – als »Vorstellungen *von* der Moderne und Hervorbringungen der Moderne.«[40] Am Beispiel der englischen Präraffaeliten macht Oexle deutlich, in welcher Weise das Mittelalter bzw. »Mittelalterlichkeit« dazu eingesetzt wurde, zentrale Fragen der eigenen – modernen – Gegenwart zu behandeln, »spezifische Probleme der Modernität«, so etwa Sexualität und die gesellschaftliche Rolle der Frau, zu erörtern.[41] Die jeweilige Vorstellung, das »Bild« vom Mittelalter, war also weniger vermeintlich harmlose, »romantische« Rückschau, sondern vielmehr Mittel zur Sublimierung sehr gegenwärtiger Diskurse und zeugt damit von der Ambiguität des Mittelalterbegriffs. Unter dem Vorzeichen einer solchen Mehrdeutigkeit lässt sich auch der Gegenstand dieses Buches angemessen untersuchen.

Ritter – Burg

Die Burg und ihr Bewohner, der Ritter, zählen – neben den stets starken sakralen Bezügen aller Mittelalter-Imaginationen, die hier ausgeklammert bleiben müssen – bis heute zu den wichtigsten, primär literarisch vorgeprägten Topoi der Mittelalterrezeption des 19. und frühen 20. Jahrhunderts und wurden in unterschiedlicher Weise zu Projektionsflächen moderner Mittelalterbilder. Für den Adel waren Burg und Ritter Symbole einstiger Macht und Legitimität, darüber hinaus erblickte das Bürgertum vor allem in der Figur des Ritters ein Reservoir bürgerlicher Tugenden und Ideale und formte das Bild des Ritters nach seinen Bedürfnissen. So entstand nicht zuletzt auch eine gesellschaftlich sanktionierte, weil historisch und ikonologisch legitimierte Schablone für verborgene Sehnsüchte und geheime Wünsche. Dieser Bedeutung entsprechend war der Ritter in unterschiedlicher Gestalt in Geschichtsschreibung, Literatur und bildender Kunst multimedial präsent.

»Der Ritter«, so heißt es in einer aktuellen Studie zu Mittelalterbildern im Comic, »ist Sinnbild der Epoche [...], Assoziationsauslöser und Identifikationsfigur«, die Burg ist »idealer Ort der ritterlichen Welt, Kulminationspunkt der Vorstellungen ritterlichen Lebens und damit auch des hohen Mittelalters.«[42] Die zeitgenössische Vorstellung von Burg und Ritter – gebündelt und konzentriert in idealen Repräsentationen wie der Gralsburg oder dem Gralsritter Parzival – bildete eine Basis für die Restaurierung und den Wiederauf- bzw. Neubau von Burgen im 19. Jahrhundert, wurde doch mit der Wiederherstellung einer solchen »Ritter-Burg« auch das Mittelalter ausschnitthaft wiederhergestellt und reinszeniert.

Romantisch-historisches Interesse an einem idealisierten Mittelalter und der gleichermaßen überhöhten Gestalt des Ritters lenkte die Aufmerksamkeit der Zeitgenossen um 1800 auf die Burgen, die als einzige bauliche Zeugen dieser vergangenen Ritterwelt in die Gegenwart hineinragten. Ihre militärische Funktion hatten die Burgen im Lauf der vergangenen Jahrhunderte zumeist verloren, und auch als Wohnsitz des Adels waren sie oft schon lange zuvor von den weitaus bequemeren Schlössern abgelöst worden. Doch weniger das Bedürfnis nach historisch-kritischer Auseinandersetzung, als vielmehr der »romantische« Stimmungen auslösende Anblick des verfallenen Gemäuers gab den Ausschlag zu einer neuen Sicht auf die mittelalterlichen Burgen: »Man betrachtet solche Ruinen«, schrieb Friedrich Schlegel 1806, »entweder nur mit einer oberflächlichen ästhetischen Rührung, als den unentbehrlichen romantischen Hintergrund für allerlei beliebige moderne Gefühle, oder man sieht darin nur Raubschlösser, welche nach angeordnetem Landfrieden zerstört worden sind und zerstört werden mußten [...]; aber man sollte nicht immer und überall nur die letzte Entartung mit der Sache selbst verwechseln, und so sich selber den Sinn für die herrlichsten Denkmale der Vergangenheit abstumpfen.«[43]

Schon die populäre Literatur des frühen 19. Jahrhunderts verknüpfte Beschreibungen der Burgen mit mehr oder weniger phantasievollen Schilderungen ritterlichen Lebens – der Begriff »Ritterburg« wurde geprägt. Reiseführer zu den baulichen Überresten des Mittelalters ermutigten bereits die Zeitgenossen im frühen 19. Jahrhundert, die mehr oder weniger verfallenen Gemäuer aufzusuchen und in der Betrachtung der Ruinen ihren noch vagen Begriff von Mittelalter und Rittertum zu schärfen, sich eine Vorstellung von dieser längst vergangenen Epoche zu bilden, Geschichte zur Gegenwart werden zu lassen. So heißt es in der Vorrede zum ersten Band von Friedrich Gottschalcks »Ritterburgen und Bergschlösser Deutschlands« von 1810: »In allen, besonders

in den Gebirgsgegenden Deutschlands erblickt man Ruinen von den Wohnungen unserer Ahnherren, einer kräftigen Menschenrace, die rauh wie die Luft, die sie umgab, auf ihren Bergen hauste. Hoch und fest baueten diese Adler ihre Nester. Jahrhunderte zogen herauf, sie zerfielen, und wie Bilder aus einer Fabelwelt stehen für uns ihre Ruinen da. Wir blicken sie mit Staunen an, und sie sehen finster herab in die Thäler, in welchen wir bei einander sitzen und uns Gespenstergeschichten von ihnen erzählen; denn dem verweichlichten Enkel ist jede große Erscheinung gespenstisch geworden.«[44] Die Stilisierung des Ritters zum heroischen Vorbild für die Gesellschaft der Gegenwart und die Verbindung von geschichtlicher mit legendenhafter Überlieferung kommen in diesen Worten ebenso zum Ausdruck wie die Rezeption der düsteren Gemäuer als Schauplatz von Spukgeschichten und der Eindruck des »Erhabenen«, der die Zeitgenossen beim Betrachten der Burgen und Ruinen mit wohligem Schauer erfüllt haben mag.

Bemühungen zu einer Wiederbelebung des mittelalterlichen Rittertums, abseits der traditionellen höfischen Ritterorden, lassen sich bereits im späten 18. Jahrhundert feststellen. Angestoßen durch die frühe literarische Mittelalter-Rezeption und unter Berufung auf selbst ausformulierte Ideale des Rittertums sowie die von Mythen umgebenen historischen Ritterorden hatte der Mineraloge Anton David Steiger (1755–1832) schon im Jahr 1790 auf Burg Seebenstein im südlichen Niederösterreich die »Wildensteiner Ritterschaft zur blauen Erde« gegründet, einen »Verein von Kunst- und Alterthumsfreunden zur Sammlung und Erhaltung von Denkwürdigkeiten der vaterländischen Vorzeit«.[45] Dieser Verein setzte sich aus prominenten Vertretern des österreichischen Kaiserhauses, der Aristokratie und des Bürgertums zusammen und hatte »die getreue Erneuerung altritterlicher Art und Sitte in Tracht und Rede« sowie wohltätige Zwecke zum Ziel.[46] In Steigers Konzept eines modernen Ritterordens, der schließlich unter dem Druck Metternichs 1823 aufgelöst werden musste, spielte Seebenstein, der Sitz des Ordens, nunmehr mit reichen Sammlungen »deutscher Alterthümer« ausgestattet und »nicht nur vor weiterem Verfalle geschützt, sondern sogar mit altritterlichem Thun und Treiben neu belebt«,[47] eine zentrale Rolle.

Offensichtlich unter dem Eindruck der politisch restaurativen Neuordnung Europas nach dem Sieg über Napoleon erschien 1814 in Nürnberg Johann Philipp Mosers Schrift »Ritterburgen und Beiträge zur Geschichte des deutschen Adels, älterer und neuerer Zeit«, die sich zum Ziel setzte, »des Andenkens der früheren Begebenheiten dieses höchstverehrlichen Standes, eines theils zu erinnern; andern theils, von der neuerlichen Verfassung desselben eine kurze Uebersicht zu liefern«.[48] Einen besonderen

Schwerpunkt legt Moser auf die Darstellung von Turnieren und anderen repräsentativen »Ritterspielen«, die »zur Erhaltung und Erhebung des Adels und seiner Vorrechte von größter Wichtigkeit waren.«[49] Die dabei aufgestellten Regeln dienten »sämmtlich zur Beförderung der Tapferkeit, der Gottesfurcht, und der Tugend, so wie zur Erhaltung der eigenen Würde dieses Standes, der christlichen Religion und des ganzen Reiches.«[50] Der Ritter wurde zur zeitlich entrückten und dadurch unschwer zu verklärenden Identifikationsfigur einer im Lauf des 19. Jahrhunderts auch verstärkt von militärischen Organisationsformen geprägten (und männlich dominierten) Gesellschaft.[51]

Burg und Ritter fanden zu jener Zeit auch Eingang in die Kinder- und Jugendbuchliteratur. Der Pädagoge Leopold Chimani etwa publizierte im Jahr 1821 »Das Ritterthum. Eine Sammlung lehrreicher und rührender Erzählungen aus dem Mittelalter«.[52] Zwanzig Jahre später schildert er in seinem aufwändig illustrierten »Portefeuille des Wißbegierigen« von 1841 ausführlich den Werdegang eines Ritters von Kindesbeinen an, der so zum tugendhaften Idealbild der männlichen Jugend wird.[53] Mit bemerkenswerter Ausführlichkeit wird das Aussehen einer mittelalterlichen Burg beschrieben: »Damahls hatten sich die Ritter ihre Burgen mehrentheils auf Hügeln und hohen Felsen zu ihrer Sicherheit erbauet, und sie mit Ringmauern umgeben, damit sie sich bey jedem feindlichen Anfalle vertheidigen konnten. Außer der Ringmauer waren Gräben und Wälle, über welche Zugbrücken führten, die, besonders wenn Gefahr drohte, aufgezogen waren. Das feste Thor und alle Zugänge zu dem Schlosse waren wohl verwahrt. Manchmahl war zwischen dem Burggebäude und der Ringmauer, welche dasselbe umgab, ein freyer Platz, welcher Zwinger genannt wurde, und oft mit Bäumen besetzt war. Die Burg war immer sehr fest gebaut, alle Gemächer waren gewölbt, und hatten nur kleine Fenster.«[54] Die Burg wird den jungen Lesern als Ort ritterlicher Autonomie beschrieben, die Eigenschaften des Ritters durchaus differenziert bewertet und der Jugend nur bedingt zur Nachahmung anempfohlen: »Auf dieser Burg herrschte der Ritter unumschränkt; er suchte Glanz um sich zu verbreiten, und sich das Leben so angenehm als möglich zu machen. Wenn er öffentlich erschien, so trug er die schönsten Waffenrüstungen […]. Geistige Beschäftigung liebte der Ritter wenig […]; seine Größe suchte der Ritter in den ritterlichen Tugenden, in Muth und Tapferkeit. Die Jagd, auf welcher er Unerschrockenheit, Behendigkeit und Ausdauer zeigen konnte, und ein heiteres Bankett, an welchem die Ritter aus der Nachbarschaft Theil nahmen, und bey denen dem gefüllten Becher wacker zugesprochen wurde, waren seine Lust und sein Vergnügen.«[55]

Auch in einschlägigen historischen Studien, die nach der Jahrhundertmitte erschienen, werden das Mittelalter als Epoche, der Ritter als seine Figuration und die Burg als sein »Gehäuse« – und damit gebautes Symbol des mittelalterlichen Rittertums in all seinen Schattierungen – aufeinander bezogen. Charakteristisch für die zeitgenössische Einschätzung des Ritters und seine Einbettung in »kulturgeschichtliche« Zusammenhänge ist Jacob von Falkes umfangreiche Studie »Die ritterliche Gesellschaft im Zeitalter des Frauencultus«, die 1862 in Berlin erschien.[56] Der Autor beschreibt den »vollkommenen Ritter« anhand literarischer Quellen, erfüllt von Religion, Liebe und Waffenwerk. Zwischen den Idealfiguren Tristan – als Verkörperung der irdischen Liebe – und Parzival – der für die himmlische Liebe steht – spannt Falke nicht nur »das Ritterthum, wie es wirklich war«, auf, sondern skizziert in Parzival und Tristan indirekt auch zeitgenössische Vorstellungen idealer Männlichkeit.[57] Falke kommt allerdings nicht umhin, auch jenen »Zug, wenn nicht der Weichlichkeit, doch der Ueberfeinerung« zu kritisieren, der sich »schon früh« im Rittertum bemerkbar gemacht habe.[58] Falkes Sicht des Ritters changiert zwischen der Verherrlichung kriegerischer Männlichkeit und Kritik am effeminiertem Minnedienst. Das Bild des zum Kampf oder Turnier bereiten Ritters des 12. und 13. Jahrhunderts beschwört er als ideale Erscheinung: »Denken wir uns nun diesen vollgerüsteten Ritter auf hohem Roß, das ingleichen ganz von der bildergeschmückten, reichgestickten Decke verhüllt war, den Schild am Arm, die Lanze mit wehendem Fähnlein in der Hand, so werden wir nicht verkennen, wie diese prangende Erscheinung ganz anders der ritterlichen Herrlichkeit entspricht, als jene späte, durch und durch unschöne eiserne Krebsgestalt, in die sich der verkommene Ritter aus Furcht vor Pulver und Blei versteckte.«[59] Die spezifische, martialisch-rohe und zugleich altertümliche Gestalt des mittelalterlichen Ritters war offenbar ein besonderes Faszinosum; das geht auch aus einer bemerkenswerten Charakteristik des Ritterkörpers durch den Bauherrn von Kreuzenstein hervor: Über das Missverhältnis zwischen der Vorstellung von den mittelalterlichen »Hühnengestalten« und den vergleichsweise kleinen und engen Rüstungen schreibt Wilczek, dass jene entbehrungsreich lebenden »Männer, welche den Harnisch von Jugend auf Winter und Sommer trugen [...], kein Lot Fett am Leibe ansetzen« konnten »und ihre Nerven, Sehnen und Muskeln waren zu Stahl abgehärtet, etwa so, wie die Jockeys es heutzutage durch künstliche Trainierung erreichen.«[60]

Die Auseinandersetzung mit der Lebenswelt der Ritter war und ist stets von Projektionen eigener, zeitgenössischer gesellschaftlicher, moralischer und ästhetischer Vorstellungen geprägt. Das

kommt nicht nur in Falkes detailreichen Schilderungen der Bekleidung des Ritters und Wilczeks Vergleich mit dem Jockey zum Ausdruck, sondern etwa auch in der »Geschichte des Rittertums«, die Otto Henne am Rhyn 1893 veröffentlichte. »Ritterlich«, das weiß der Autor dem historisch interessierten und nach historischen Vorbildern für die eigenen Moralvorstellungen suchenden Bürger seiner Zeit als Adressat in aller Kürze mitzuteilen, sind hier »die Tapferkeit im Kriege, die Großmut gegenüber den Besiegten, die Höflichkeit gegenüber den Damen, die Gastfreundlichkeit und die Treue gegen die Vorgesetzten.«[61] Auch hier ist die Burg eng mit dem Typus des Ritters verknüpft, werden freistehende (!) Burgen als das »Lebenselement«[62] des Rittertums bezeichnet. Der Autor geht so weit, den Burgen »einen hervorragenden moralischen Charakter« zu attestieren: »sie waren das Sinnbild der Zusammengehörigkeit des Geschlechts, sie bildeten den heiligen Herd des Hauswesens und gaben also dem Rittertum jene höhere Weihe, die es in Verbindung mit der Lust an der Dichtung und Kunst zu einem bedeutenden Kulturmomente erhoben hat.«[63]

Nur sehr langsam hatte das neue Interesse an den Burgen des Mittelalters seit der Zeit um 1800 auch zu einer vertieften Auseinandersetzung mit der Profanarchitektur des Mittelalters im Allgemeinen und dem Wehrbau im Besonderen geführt, zumal im deutschsprachigen Raum. Damit fehlten über weite Strecken des 19. Jahrhunderts – jene Zeitspanne, während der die meisten Burgen restauriert oder wiederaufgebaut wurden – die Voraussetzungen zu einem wissenschaftlich gefestigten, sachkundigen Umgang mit dem überkommenen Bestand. Die Begründung der modernen »Burgenkunde« fällt erst in die Jahre kurz vor 1900.[64]

In seinem Buch »Über Burgen und Schlösser im Lande Österreich unter der Enns« kritisierte Joseph Scheiger 1837 die blinde Wut, mit der jedem auch noch so marginalem antiken Fundstück nachgespürt würde, während die Bauten des Mittelalters zusehends verfielen: »Unter allen Baudenkmalen, welche die Vorzeit uns vererbte, erfreut sich gewiß keine Gattung eines allgemeineren Anspruches, als die alten Burgen und ihre Trümmer. [...] Wahrhaft rührend erscheint der Antheil, welchen die Mitwelt an diesen Zeugen einer kräftigen, obgleich rauen und oft argen Zeit nimmt, wenn er auch meistens bloß Gefühl ohne Verwirklichung nach Außen bleibt, und man auf die Ausgrabung der unbedeutendsten Fragmente römischen Ursprunges bedeutende Kosten gerne verwendet, während man die Wohnsitze unserer ältesten und edelsten Familien unbekümmert veröden lässt.«[65]

Lange Zeit hindurch konzentrierte sich die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der mittelalterlichen Burg auf

quellenkundliche und literaturgeschichtliche Forschungen. Die Objekte selbst wurden meist nur im Anlassfall – also bei bevorstehenden Restaurierungs- oder anderen Baumaßnahmen – als historische und baugeschichtliche Dokumente anerkannt und genauer untersucht. Erst nach der Jahrhundertmitte lässt sich ein »Paradigmenwechsel« in der Forschung feststellen, indem das Sammeln von Einzelbefunden in der Aufstellung von Typologien mündet.[66] Nun erst entsteht ein durch historische Befunde gefestigtes Bild der mittelalterlichen Burg – und damit letztlich auch ihr Idealbild.

Das vielzitierte und unerreichte Vorbild für eine systematische Auseinandersetzung mit der Architektur des Mittelalters war der »Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle« Eugène-Emmanuel Viollet-le-Ducs (1814–1879), der zwischen 1854 und 1868 in zehn Bänden erschienen war und der profanen Baukunst und insbesondere den Burgen und anderen Befestigungsbauten in ihren ursprünglichen funktionalen Zusammenhängen größte Aufmerksamkeit entgegenbrachte.[67] Das reich illustrierte Wörterbuch diente auch in der Praxis des Burgenbaus als beliebtes Formenreservoire. Gerade die minutiöse graphische Wiedergabe fortifikatorischer Bestandteile und ihrer Funktionsweisen dürfte in vielen Fällen anregend gewirkt haben. Auch Hans Graf Wilczek bediente sich bei Entwürfen für Kreuzenstein nachweislich dieser Vorlagen.[68] Parallel zur Herausgabe des »Dictionnaire« wurden auch Viollet-le-Ducs Restaurierungen profaner Baudenkmale, allen voran die freie Ergänzung der Befestigungsanlagen der Stadt Carcassonne und der ebenso phantasievolle Wiederaufbau von Schloss Pierrefonds im Auftrag Kaiser Napoleons III, im deutschen Sprachraum vorbildlich.[69]

In der Einleitung zu Georg Heinrich Krieg von Hochfeldens »Geschichte der Militär-Architektur in Deutschland« von 1859, die als eine der ersten systematisch die Bauten selbst als Quellen heranzog, heißt es, dass über den meisten Burgen »zur Zeit noch kimmerische Finsterniss« laste, dass aber so mancher rätselhafte »altersgraue Thurm [...], über Alter und Herkommen ernstlich befragt, werthvolle Aufschlüsse geben« würde.[70] Zu den ersten historisch-kritischen Schriften, die im deutschsprachigen Raum ausgehend von einer gewissenhaften Beschreibung vorhandener Burgenbauten den Schritt hin zu allgemeinen Feststellungen über den Burgenbau wagten, zählt auch Johann Nepomuk Coris Arbeit über »Bau und Einrichtung der Deutschen Burgen im Mittelalter«, die 1874 in Linz erstmals erschien.[71] 1879 veröffentlichte Alwin Schultz seine Schrift »Das höfische Leben zur Zeit der Minnesänger«.[72]

Zu Versuchen, die Geschichte des Burgenbaus insgesamt zu überblicken, kam es in den deutschsprachigen Ländern jedoch

erst gegen Ende des Jahrhunderts. Die maßgeblichen Arbeiten zum Thema erschienen damit zu einem Zeitpunkt, als die meisten großen Restaurierungs- und Wiederaufbauprojekte bereits im Gange oder schon abgeschlossen waren, sodass sich ihre praktische Wirkung in engen Grenzen hielt: 1889 legte der Direktor des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, August Essenwein (1831–1892) seine mit zahlreichen hypothetischen Rekonstruktionen mittelalterlicher Burgen illustrierte »Kriegsbaukunst« vor, 1895 folgte mit der »Burgenkunde« Otto Pipers (1841–1921) eines der bis heute am weitesten verbreiteten Fachbücher zum Thema.[73] Im Schaffen Bodo Ebhardts (1865–1945), Pipers Konkurrenten in der Burgenforschung, verbanden sich Theorie und Praxis des Burgenbaus. Ebhardt, der seit 1899 die Serie »Deutsche Burgen« publizierte,[74] legte im Jahr 1901 mit den »Grundlagen der Erhaltung und Wiederherstellung deutscher Burgen« eine wichtige praxisbezogene Schrift vor.[75] Auch als Antwort auf Ebhardts »Deutsche Burgen« publizierte Otto Piper zwischen 1902 und 1910 »im Auftrage Sr. Durchlaucht des regierenden Fürsten Johann von und zu Liechtenstein und Sr. Excellenz des Grafen Wilczek« acht Bände über »Österreichische Burgen«.[76] Im Vorwort zum ersten Band heißt es: »Im Laufe der letzten Jahrzehnte ist in wachsendem Maße die Erkenntnis durchgedrungen, daß unsere Burgreste nicht nur als billige Steinbrüche oder etwa von Seiten eines Landschaftsmalers, eines poetisch gestimmten Gemüthes Beachtung verdienen, sondern daß sie auch als Denkmal der Geschichte wie einer gutentheils eigenartigen Architektur ihren mehr oder minder hohen Wert haben.«[77] Mit Liechtenstein und Wilczek hatte Pipers Werk zwei potente Unterstützer gefunden, denen selbst an einer Erforschung der Burgen gelegen war, die jedoch in ihrem eigenen Wirkungsbereich als Bauherren von Burgen auftraten und dabei nicht selten die von Forschern wie Piper aus den Ruinen gewonnenen bauhistorischen Befunde durch den Wiederaufbau der Burg weitgehend unkenntlich machten. Wilczek war also an einer historisch-kritischen wissenschaftlichen Durchdringung der mittelalterlichen Burg genauso gelegen wie an ihrer vom Zwang der historischen Realität frei gemachten, phantasievollen, ja phantastischen Rekonstruktion.

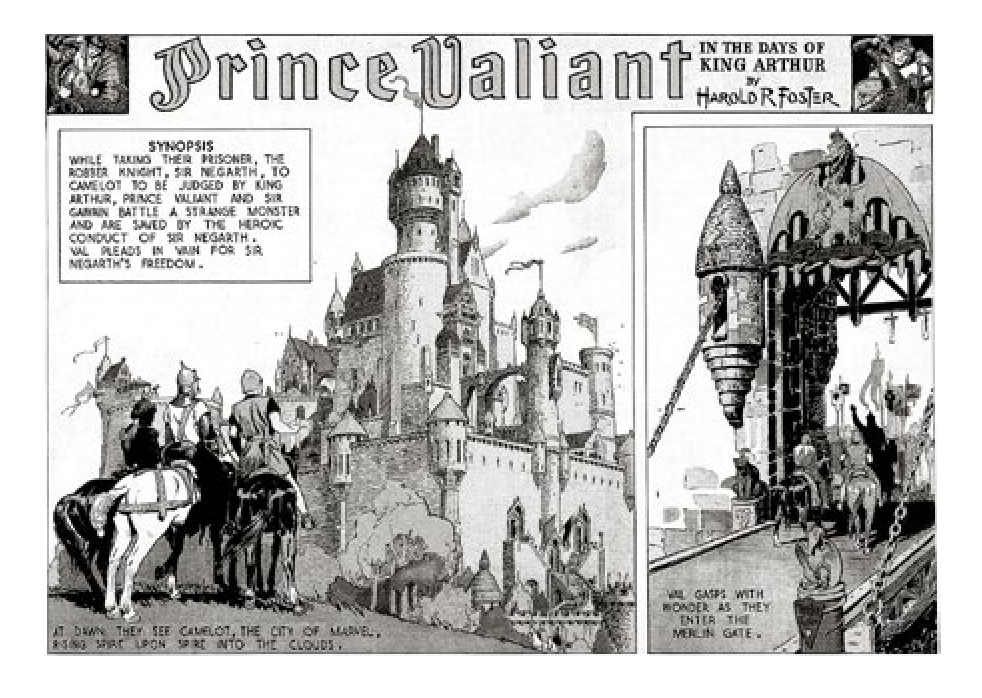
Karl Fuchs, der um 1900 den Wiederaufbau mehrerer österreichischer Burgen publizistisch begleitete,[78] veröffentlichte im Jahr 1907 in Karl Vollmers »Sammlung belehrender Unterhaltungsschriften für die deutsche Jugend« das Buch »Ritterburgen und ritterliches Leben in Deutschland«.[79] Der verhalten nationalistische Ton seiner in Österreich verlegten Schriften tritt in diesem in Berlin publizierten Text an die Oberfläche und steht hier exemplarisch für die nationalistische Interpretation und



⟦3⟧ Gustav Bauernfeind, Ritterburg, vor 1878

Instrumentalisierung des Themas zu Beginn des 20. Jahrhunderts.[80] Bemerkenswert erscheint in unserem Zusammenhang, dass Fuchs seine fundierte Darstellung in den Kontext der Wiederentdeckung des Mittelalters und der Erforschung und Wiederherstellung der Burgen seit dem frühen 19. Jahrhundert einbettet. Fuchs geht ausführlich auf den zeitgenössischen Wiederaufbau von Burgen in Deutschland und Österreich ein. In welchem Ausmaß Geschichte und Gegenwart hier miteinander verschmolzen werden, geht jedoch am deutlichsten aus den beigegebenen fotografischen Abbildungen hervor, zeigen sie doch ausschließlich wenige Jahre zuvor rekonstruierte Burgen. Programmatisch ist dem Text ein Foto jenes Baus vorangestellt, der für den Autor offenbar das Muster einer Ritterburg verkörperte: Kreuzenstein.

In Malerei und populärer Druckgraphik kam es, ausgehend von der literarischen Verarbeitung von Burg und Ritter und begleitet durch die einsetzende historische Forschung, während des 19. Jahrhunderts zu einer wahren Flut von Darstellungen mittelalterlicher Burgen und Burgruinen: Wurde die Burgruine vor allem als stimmungsvolles, mit der Natur verwachsenes Menschenwerk interpretiert, so wurde die intakte, in der historischen Rückschau imaginär wiederhergestellte Burg zum Schauplatz ritterlichen Lebens.[81] Als Thema der Literatur, aber auch der Malerei hat die Ritterburg großen Einfluss auf spätere Bau- bzw. Wiederaufbauprojekte ausgeübt. Es waren diese Medien, die das zeitgenössische Idealbild der Burg prägten – ein Idealbild, dem sich Architekten und Bauherren stets aufs Neue anzunähern versuchten, ein Idealbild auch, das bis zum Ende des »langen« 19. Jahrhunderts nicht grundlegend in Frage gestellt, sondern bestenfalls adaptiert wurde. Durch die bemerkenswerte »Aufladung« der Burg zum Symbol eines zeitlich und räumlich jeweils unterschiedlich imaginierten und kodierten Rittertums wurde die »Ritterburg« zum Schauplatz nationaler Geschichtserzählung bzw. -konstruktion. So ist etwa in Johannes Scherrs »Germania«, einem 1878 erstmals erschienenen, in Format, Ausstattung und Anspruch monumentalen kulturhistorischen Bilderbuch, im Abschnitt über das Mittelalter ein ganzes Kapitel der »Ritterburg« gewidmet, die damit zum Symbol und Synonym einer ganzen Epoche wird.[82] Aufschlussreicher als der Text, in dem die kulturhistorische Darstellung des Lebens auf der Burg mit Schlaglichtern auf berühmte Persönlichkeiten der Geschichte ebenso wie auf Gestalten der Sagenwelt – Tristan und Isolde, Siegfried und Kriemhild – verbunden wird, sind in unserem Zusammenhang die Illustrationen, allen voran das »Idealporträt« einer Ritterburg nach einer Zeichnung des Malers Gustav Bauernfeind (1848–1904). ⟦3⟧ Hier



scheint visuell subsumiert, was in der zweiten Jahrhunderthälfte im deutschsprachigen Raum unter einer »Ritterburg« verstanden wurde: Das Bauwerk liegt auf steilem Felsrücken, schwindelerregend hoch über einem Talabgrund, der am rechten Bildrand zu erkennen ist. Mauern, Tore und Türme sind dramatisch über-, hinter- und ineinander gestaffelt. Vom Torbau ist die obligatorische Zugbrücke über einen scheinbar unendlich tiefen Abgrund gespannt. Auf dem befestigten Weg, der sich vom Vordergrund ins Bild schlängelt, ist – wie könnte es anders sein – ein Ritter mit seinem Gefolge soeben im Begriff, in die Burg einzuziehen. Einmal mehr verschmelzen »Ritter« und »Burg« zur »Ritterburg«, und um idealtypisch wirken zu können, muss diese Ritterburg in starker Verfremdung und Überhöhung unzählige Motive anderer Burgen in sich aufnehmen, sodass sie zugleich an alle und an keine der realen Burgen erinnert.[83] Ein Vergleich von Bauernfeinds »Ritterburg« mit einer Comic-Burg des 20. Jahrhunderts ⟦4⟧ macht deutlich, wie tief unsere Vorstellung vom Mittelalter in der (visuellen) Kultur des 19. Jahrhunderts wurzelt.[84]

Wie die Burg, so fand auch das bürgerliche Bild vom mittelalterlichen Ritter sichtbaren Ausdruck in der bildenden Kunst der Zeit. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gehörten Rittergestalten zum gängigen Motivrepertoire der Salonmalerei,[85] waren als »Drachentöter« aber auch zu einer verallgemeinernden Allegorisierung des Kampfes zwischen Gut und Böse bestens

⟦4⟧ Hal Foster, Illustration aus »Prince Valiant«, 1937



⟦5⟧ Heinrich Lefler, Illustration zu Friedrich Schillers Ballade »Der Kampf mit dem Drachen«, 1905, Wien Museum



geeignet.[86] ⟦5⟧ Um 1900 – und damit zu jener Zeit, als in Kreuzenstein gerade das paradoxe Unternehmen im Gange war, das Modell einer mittelalterlichen »Ritterburg« im Maßstab 1:1 zu erbauen – hatte die Gestalt des mittelalterlichen Ritters schließlich einen festen Platz in der populären bürgerlichen Bilderwelt erlangt.[87] Stärke, Mut und Tapferkeit des Ritters kamen in diesen Darstellungen ebenso zum Ausdruck wie die Betonung der machtvollen Individualität des Kriegers – brauchbare Eigenschaften nicht zuletzt auch für den wirtschaftsliberalen Geist der Zeit. Die Ritter sind in jenen Jahren in der Regel stark bewaffnet, und die metallene Rüstung, der »Körperpanzer«[88], spielt in den Darstellungen eine zentrale Rolle, wobei die Rüstung keineswegs den Körper verbirgt, sondern ihn gleichsam in anorganisches Material verwandelt. Vom gepanzerten Ritter geht dementsprechend – trotz des vordergründigen Verschwindens des verwundbaren Leibes unter der Rüstung – stets massive Körperlichkeit aus; oft ist eine erotische Komponente offensichtlich.[89]

Im Wien der Jahrhundertwende, wo seit 1888 Franz Gastells (1840–1927) »Rathausmann« in eiserner Rüstung von der Spitze des Rathausturms über die Stadt blickt ⟦12⟧, besaß der mittelalterliche Ritter eine bemerkenswerte Präsenz, mit Auswirkungen bis in die Zeit des Nationalsozialismus. Stand zunächst mit Kaiser Maximilian I. als dem sprichwörtlichen »Letzten Ritter« eine der wichtigsten historische Persönlichkeiten der Habsburgerdynastie im Zentrum der Rezeption,[90] ⟦6, 7⟧ so verlagerte sich das Interesse spätestens nach 1900 auf die Dichtung: Keineswegs allein im Deutschen Reich, auch und gerade an der Donau hatte das

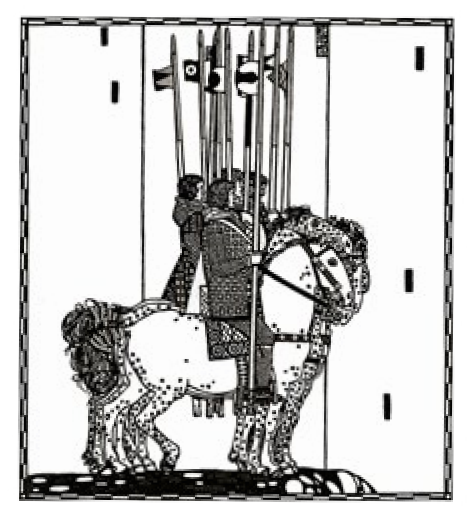
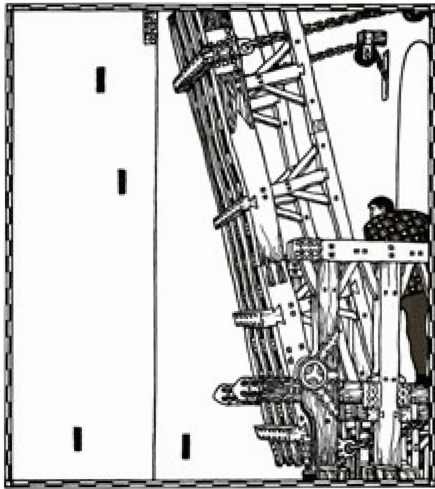
⟦6⟧ Franz von Matsch, Nordische Gotik des späteren Mittelalters, Heliogravüre nach dem Zwickelbild im Stiegenhaus des Kunsthistorischen Museums in Wien, 1890–91



Interesse am Stoff des Nibelungenliedes um 1900 zu einer Auseinandersetzung mit den »klassischen« hochmittelalterlichen Rittergestalten, die auch von zeitgenössischen kulturgeschichtlichen Publikationen gegenüber dem späten, als dekadent interpretierten Rittertum der Spätzeit um 1500 bevorzugt wurden, geführt. Die Vermischung von literarischer Fiktion und historischer Faktizität war dabei Kalkül. So wurde den Nibelungen auch in Kreuzenstein nachgespürt: Bibliothekar Joseph Strobl publizierte im Jahr 1911 unter Benützung von in der Burg verwahrten Handschriften eine Untersuchung über »Die Entstehung der Gedichte von der Nibelunge Not und der Klage« und widmete sie pflichtschuldig seinem Brotherrn Wilczek. Im Vorwort heißt es: »Wenn ich durch das Fenster meiner Arbeitsstube blicke, so sehe ich am Fuße freundlicher Höhenzüge durch grünende Auen die alte Donau abwärts fließen und schaue sinnend jenseits die Straße, die die Sage die Burgunden ihrem letzten Schicksal entgegen ziehen läßt.«[91] Kreuzenstein wird damit nachträglich in die historische Landschaft des Nibelungenliedes integriert.

Das im Donaugebiet zwischen Passau und Wien verschriftlichte Nibelungenlied galt als Ausweis der herausragenden historisch-kulturellen Rolle der österreichischen Länder innerhalb des deutschsprachigen Raumes, abseits der Bindung an das Haus Habsburg-Lothringen. Mit der Reklamation des »deutschen« Nationalepos für das multiethnische Österreich wurde das Nibelungenlied auch zum Sinnbild des Ausgleichs und der Synthese zwischen unterschiedlichen Ethnien und Kulturen unter deutschsprachiger Hegemonie gedeutet.[92] Diese spezifisch

⟦7⟧ Gustav Klimt, Detail aus dem »Beethovenfries«, 1902
Wien, Österreichische Galerie Belvedere

österreichische Lesart des Nibelungenliedes kommt in der zentralen Stellung des – als spätmittelalterlicher Ritter gekleideten – Rüdiger von Bechelaren in Franz Metzners Projekt für den Nibelungenbrunnen auf dem Platz vor der Wiener Votivkirche von 1904 ebenso zum Tragen wie im Monumentalgemälde »Einzug König Etzels in Wien«, das Albin Egger-Lienz 1910 für die Ausschmückung der Festräume des Wiener Rathauses schuf.[93] ⟦10⟧ Im selben Rezeptionszusammenhang sind die bekannten Illustrationen Carl Otto Czeschkas zu Franz Keims Nacherzählung des Nibelungenliedes von 1908 zu sehen. ⟦8⟧ Sie ähneln jenen stilisierten Ritterfiguren, die im selben Jahr in dem vom Bauherrn von Kreuzenstein ausgerichteten Kaiser-Huldigungs-Festzug die Ringstraße bevölkerten.[94] Der Widerhall von Czeschkas ästhetisch modernisierten, formal aktualisierten Mittelalter-Bildern – und damit die Wirkmacht des um 1900 etablierten modernen Ritter-Bildes – reicht bis in Fritz Langs Nibelungen-Filme von 1924.[95]

Einer ähnlichen monumental-abstrahierenden Ästhetik, wie sie vor allem bei Metzner und Egger-Lienz zum Ausdruck kommt, ist schließlich auch der gespenstisch-gesichtslose hölzerne »Wehrmann im Eisen« des Bildhauers Josef Müllner (1879–1968) von 1915 verpflichtet.[96] ⟦11⟧ Gestalt und Benennung des Wehrmanns werden unter dem Eindruck des Ersten Weltkriegs nun ganz unmittelbar mit der Wehrhaftigkeit im Kampf gleichgesetzt, durch seine eindeutig historische und damit der Vergangenheit angehörende Ausrüstung wird dieser Krieg aber auch allegorisch verbrämt, überhöht und durch diese Historisierung des Soldaten letztlich verharmlost.[97] Formal lässt sich zwischen Wiener

⟦8⟧ Karl Otto Czeschka, Illustration zu »Die Nibelungen«, 1908



Rathausmann und Wehrmann der Wandel aufzeigen, der sich während eines Zeitraums von kaum mehr als dreißig Jahren in der Vorstellung vom Ritter vollzogen hatte: Der elegant auf seiner schmalen Basis balancierende Rathausmann in detailliert wiedergegebenem Harnisch und offenem Schaller entspricht noch ganz der Vorstellung vom höfisch-verfeinerten Ritter am Ende des Mittelalters. Die Rüstung von Müllners massigem Wehrmann dagegen ist abstrakt und stilisiert, vor der Scham hält er mit beiden Händen ein Schwert, der Stechhelm lässt dem Blick nur zwei schmale Schlitze.

Einer an Wiener Vorbildern der Jahrhundertwende geschulten Ästhetik bediente sich noch zwanzig Jahre später der Tiroler Maler Hubert Lanzinger (1880–1950), als er 1933 Adolf Hitler als modern-mittelalterlichen Ritter, als reitenden »Bannerträger« in blanker Rüstung, die Hakenkreuzfahne in der Hand, ins Bild setzte.[98] Gerade aufgrund seiner historischen Anspielungen fand das ebenso eindrucksvolle wie bizarre Gemälde nach seiner Präsentation auf der ersten »Großen Deutschen Kunstausstellung« 1937 rasch Eingang in die populäre Bilderwelt des Nationalsozialismus. Im modernen »Kreuzzug« hat das Symbol der neuen faschistischen »Bewegung« das christliche Leidens- und Siegeszeichen der mittelalterlichen Kreuzfahrer abgelöst. Damit wird zugleich eine Brücke zwischen einer – im 19. Jahrhundert wurzelnden und eng mit der zeitgenössischen »Reaktivierung« des mittelalterlichen Ritters verwobenen – nationalistisch-völkischen Deutung der historischen Kreuzzüge und dem politischen »Kampf« der Gegenwart geschlagen. Das Bild des modernen Diktators »als erzgepanzerter, unerschrockener Ritter, der die Fahne

⟦9⟧ Kaiser-Huldigungs-Festzug, Wien 1908







⟦10⟧ Albin Egger-Lienz, Einzug König Etzels in Wien, 1910, Wien Museum
⟦11⟧ Josef Müllner, »Wehrmann im Eisen«, Zustand vor dem Beschlagen mit Eisennägeln, 1915

⟦12⟧ Aufstellung des Rathausmannes auf der Turmspitze des Wiener Rathauses am 21. Oktober 1882, Zeitungsillustration

des Dritten Reiches hochhält«, das »Lieblingsbild der deutschen Jugend«[99], treibt auf geradezu gespenstische Weise die oft unfreiwillige Komik und den offensichtlichen Anachronismus der heroischen Rittergestalten an der Schwelle vom 19. zum 20. Jahrhundert auf eine späte Spitze, die nicht mehr zu überbieten ist. Ikonisch konzentriert, hat hier die Politisierung des mittelalterlichen Ritters ihren Höhepunkt erreicht.[100]

Modernisierungen

Die romantische Begeisterung für das Mittelalter mündete in ganz Europa in zahllosen Burgenrestaurierungen, -rekonstruktionen oder – wie im Fall von Kreuzenstein – weitgehenden Neubauten. Die äußere Erscheinung der mittelalterlichen Vorbilder wurde dabei mehr oder weniger gekonnt imitiert und interpretiert, die historischen Funktionen als Wehrbau und Sitz des Ritters aber nur fingiert. Um mehr zu sein als bloße malerische Kulissen, mussten die neuen Burgen mit neuen Funktionen ausgestattet und auf diese Weise modernisiert werden. Wir haben es also mit hybriden Gebilden zu tun, hinter deren mittelalterlichen Formen in der Regel zutiefst moderne Funktions- und Bedeutungsebenen zum Vorschein treten.

Als historische Monumente, die oft auch die Geschichte der eigenen Familie repräsentierten, wurden die funktionslos gewordenen Wehr- und Wohnbauten von ihren vorwiegend aristokratischen Bauherrn zugleich musealisiert und vielfach der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Ausgestellt wurde gleichsam das Mittelalter selbst, in Gestalt vollständig eingerichteter Wohnräume, in denen tatsächlich aber niemand mehr wohnte. Die historische Funktion wurde damit zur Fiktion, und so fiktiv wie die Wohnfunktion waren auch die imaginären Bewohner dieser Burgen – zumeist historische oder legendäre, häufig namenlose Rittergestalten, von denen erzählt wurde, sie hätten dereinst in ebendiesen Gemächern gehaust.[101] Die Räume sollten zugleich den Eindruck erwecken, dass diese imaginären Bewohner soeben erst den Raum verlassen hätten und jederzeit wieder zurückkehren könnten. Der reale Mangel an ritterlichem Leben wurde, wenn es nicht etwa durch umfassende historische Gemäldezyklen monumental ins Bild gesetzt wurde, durch ein *surplus* an mehr oder weniger historischen »Wohnspuren« kompensiert, dinghaften Stellvertretern des abwesenden Personals in den Kulissen eines Historiengemäldes.[102] Die phantastische Idee, der Ritter könnte jederzeit wieder bei der Türe hereintreten und das historische Bild »zum Leben erwecken«, bestimmt topisch die

Wahrnehmung der frühesten ebenso wie der spätesten Burgenbauten des 19. Jahrhunderts.[103] Die Einrichtung der Ritterwohnung mit historischen Gegenständen, die zeitlich oder thematisch mit einem »ritterlichen« Umfeld in Verbindung gebracht wurden, verband die fiktive Wohnung mit der realen Funktion als Museum, das jedoch nicht der Systematik moderner wissenschaftlicher Sammlungen entsprach, sondern vielmehr als »stimmungsvolles« bzw. »malerisches« Arrangement die Objekte in einen simulierten Nutzungs- und Bedeutungszusammenhang zu bringen versuchte. Die Inszenierung von Museumsinterieurs als vollständig eingerichtete Wohnräume, wie wir sie vor allem aus den kulturgeschichtlichen Museen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kennen, lässt sich so auch bis zu den frühen Burgenbauten der Romantik zurückverfolgen, deren museale Präsentation unter dem Zeichen einer Wiederherstellung der Vergangenheit von der Fiktion einer intakten Funktion bestimmt gewesen war.[104]

Schon diese frühen Burgen waren aber nicht bloß als temporäre Wohnung des Ritters konzipiert: Über den Tod hinaus sollte der Ritter in der Burg anwesend sein, weshalb sein Grab – und in einem weiteren Schritt das Grabmal des Bauherrn und seiner Familie – zu einem wesentlichen Bestandteil der Burg wurde. Indem sie Wohnung und Grab des Ritters enthielt, war die Burg somit zugleich Mausoleum, Museum und damit Monument des Mittelalters und des Rittertums schlechthin – wobei sich »Ritter« und »Rittertum« wiederum dazu eigneten, als Chiffren für den Bauherrn und seine Familie, für »Volk« oder »Nation« zu fungieren. Museum, Mausoleum und Monument – das sind die primären neuen, nur im Kontext der Moderne möglichen Funktionen der Burg des 19. Jahrhunderts, und sie sind auch für Kreuzenstein konstitutiv.[105]

Die historisch bedingte Funktionslosigkeit der Burg in der Moderne war eine wesentliche Voraussetzung für ihre Ausstattung mit neuen Bedeutungsebenen. Um sie für die Gegenwart zugänglich, handlich zu machen, musste die Burg zunächst in einen räumlichen Kontext gebracht werden, der ihrer Konsumation zuträglich war: Erst durch die Übertragung der mittelalterlichen Burg in den Landschaftspark wurde sie als isoliertes, aus dem ursprünglichen Zusammenhang gelöstes Objekt und Bild verfügbar. Die späteren Burgenrekonstruktionen – Kreuzenstein nicht ausgenommen – sind allesamt Früchte dieses für das Verständnis der Burg im 19. und 20. Jahrhundert grundlegenden Prozesses und mit den Staffagebauten in den Gärten des späten 18. Jahrhunderts enger verwandt, als mit jenen mittelalterlichen Vorgängern, auf die sie sich bildhaft zu berufen scheinen. Die Burgen des 19. Jahrhunderts sind also im Grunde gar keine Burgen mehr.

Die Burg im Garten

Die Ursprünge der modernen Burgen in Mitteleuropa liegen in den aristokratischen Gärten an der Schwelle zum 19. Jahrhundert. Hier wurde zuerst »Ritter« gespielt, hier ließ man künstliche Ruinen errichten, die das Auge zugleich täuschen und doch bei näherer Betrachtung ihre Künstlichkeit spielerisch preisgeben sollten. Es ist bemerkenswert, dass wesentliche Charakteristika der Burgen des 19. Jahrhunderts – darunter auch und vor allem die oben skizzierten neuen Funktionen Museum, Mausoleum und Monument – schon in diesen frühesten Beispielen auszumachen sind, wenn auch im Lauf der Jahrzehnte die Sicht der Zeitgenossen auf das Mittelalter und seine Burgen ebenso einem Wandel unterworfen war, wie das Streben nach »authentischer« Wiederherstellung der Vergangenheit – ein Aspekt, der gerade bei den Burgenbauten im Kontext der Denkmalpflege um 1900 eine zunehmend wichtige Rolle spielen sollte.

Dass die Mittelalterrezeption vor allem literarisch geprägt war, beweist bereits das englische *Gothic Revival.* Bildende Kunst und Literatur waren hier von Anfang an eng verwoben, wie das Beispiel Horace Walpole zeigt: Der aristokratische Dilettant ließ zwischen 1747 und 1791 nicht nur den mit gotischen Formen regelrecht experimentierenden – und mit zahlreichen Spolien und Sammlungsobjekten ausgestatteten – Landsitz Strawberry Hill in Twickenham bei London ausbauen, sondern veröffentlichte 1764 mit dem Schauerroman »The Castle of Otranto« die erste *Gothic Novel,* die sich überdies der in Strawberry Hill realisierten Schauplätze bedient.[106] Walpoles Stawberry Hill wurde durch ein Stichwerk weit über die Küsten Englands hinaus bekannt gemacht, und ausgehend von den dortigen Landschaftsgärten wurde das Mittelalter auch in den Parks jenseits des Ärmelkanals in Gestalt mehr oder weniger phantastischer mittelalterlicher Burgen und Burgruinen zur Mode, ohne die intellektuelle Tiefe zu erlangen, die Walpoles Auseinandersetzung mit Strawberry Hill kennzeichnete.[107] Die künstlichen Ruinen in den Landschaftsparks um 1800 waren als »fingierte authentische Denkmäler«[108] ein erster architektonischer Ausdruck der romantischen Begeisterung des 19. Jahrhunderts für die mittelalterliche Burg und ihren vermeintlichen Bewohner, den Ritter – einer Begeisterung, die zwar in erster Linie vom Adel ausging,[109] jedoch bald populäre Dimensionen annehmen sollte: »Jetzt aber erhoben sich ebenso viele künstliche Burgruinen und Burgengebäude, daß manche Gegenden damit rein übersäet sind, und man nicht begreift, wie denn so viele Rittergeschlechter neben einander haben hausen können, bis man die Entstehung im

neunzehnten Jahrhundert entdeckt. Man wollte sogar in dieser Umgebung selbst ein bisschen Ritter spielen […].«[110]

Die erste Burg der Moderne ließ Landgraf Wilhelm IX. von Hessen-Kassel zwischen 1793 und 1801 nach Entwürfen Heinrich Christoph Jussows (1754–1825) im Landschaftspark von Schloss Wilhelmshöhe in Kassel errichten. ⟦15⟧ Der Name »Löwenburg« geht auf einen zeitgenössischen Roman zurück und macht damit abermals die literarischen Ursprünge der frühen Burgenbauten deutlich.[111] Auch eine der mit Abstand populärsten deutschen Burgen des 19. Jahrhunderts, Schloss Lichtenstein in Württemberg, wurde als Vergegenwärtigung eines literarischen Motivs erbaut: Das Vorbild für den von Carl Alexander von Heideloff (1789–1865) für Graf Wilhelm von Württemberg 1840–42 errichteten Bau war in diesem Fall der 1826 veröffentlichte Roman »Lichtenstein« von Wilhelm Hauff.[112] Die Löwenburg in Kassel spiegelt in der Verbindung von intakten und ruinösen Partien sowohl die Ruinenbegeisterung der Romantik, als auch den Wunsch nach umfassender Evokation, ja sogar Rekonstruktion der Vergangenheit wider. Der Bau war als zeitweilige Wohnung und Privatmuseum, vor allem aber als Grablege des Auftraggebers gedacht. Indem sich der Landgraf, einem mittelalterlichen Ritter gleich, in seiner Burg zur letzten Ruhe begab, wurde sein Leichnam zu einem Teil der Burg, dem Bauwerk wörtlich inkorporiert – ebenso wie jene Spolien und Kunstwerke aus hessischen Burgen, die man zum Zweck der Konstruktion dynastischer Traditionslinien hier integrierte.[113] Im auffällig rohen, fast archaisch anmutenden Mauerwerk der Löwenburg wird die zeitgenössische Wahrnehmung der realen Ruinen des Mittelalters greifbar, deren urtümliche Massigkeit und Rohheit in starkem, sichtlich gewolltem Kontrast zu den verfeinerten aristokratischen Sitten und der Formensprache des späten 18. Jahrhunderts steht, wie sie zur selben Zeit etwa im Rahmen von Bau und Ausstattung des nahe gelegenen Schlosses Wilhelmshöhe zum Ausdruck kamen: Die primären Merkmale, die eine Burg des Mittelalters aus der Perspektive der Zeit um 1800 aufzuweisen hatte, wurden hier offensichtlich übertrieben, um den Reiz zu verstärken. Das Ergebnis erinnert auch deshalb an bis heute gängige Spielzeugburgen, weil es eben stereotypen und weitgehend konstanten, gewissermaßen auch kanonisierten, aber auch »naiven« Vorstellungen von der vermeintlich typischen »Ritterburg« entspricht.

Anders als die im hügeligen Bergpark von Kassel gelegene Löwenburg erhebt sich die Franzensburg im Park von Laxenburg auf einer Insel in einem künstlichen Teich. ⟦13⟧ Im Auftrag Kaiser Franz II./I. zwischen 1789 und 1835 in mehreren Etappen errichtet, ist ein zugrundeliegendes Gesamtkonzept für die







⟦13⟧ Michael Frankenstein, Franzensburg in Laxenburg

⟦14⟧ Raimund von Stillfried und Rathenitz, »Gesellschaftssaal des Ritters« in der Franzensburg
⟦15⟧ Löwenburg in Kassel

Franzensburg nicht auszumachen – im Lauf der Jahrzehnte lösten vielmehr auch hier unterschiedliche Vorstellungen von Mittelalter einander ab, und bis zum Tod des kaiserlichen Bauherrn wurde an Erweiterungsplänen gearbeitet. Die Franzensburg ist formal und inhaltlich modular konzipiert, indem mit neuen Bauteilen stets auch neue inhaltliche Aspekte zum Tragen kamen. Aus einem Gartenhaus mit der Wohnung eines anonymen Ritters wurde so am Ende ein habsburgisch-lothringischer Memorialbau.[114] In unserem Zusammenhang ist die Franzensburg nicht zuletzt deshalb von größter Bedeutung, weil sie in inhaltlicher, formaler und methodischer Hinsicht als der wichtigste Vorläufer von Kreuzenstein gelten kann.

In weitaus größerem Umfang als etwa in Strawberry Hill oder Kassel wurde die Franzensburg nämlich förmlich aus den *disiecta membra* anderer Bauten zuammengefügt, die aus Schlössern, Burgen und aufgelassenen Klöstern im ganzen Reich stammten.[115] Über den schieren materiellen Nutzen der Verwendung von Spolien hinaus handelte es sich dabei zum Großteil um historisch oder künstlerisch bedeutungsvolle Relikte, deren Provenienz nicht vergessen, sondern vielmehr durch die Erinnerung an den ursprünglichen Kontext tradiert wurde. Der Bau wurde damit zum quasi-religiösen »Reliquiar«: »Durch die Berührung mit dem Original, der als traditionsmächtig-magisch angesehenen Geschichte, erhielt die Gegenwart gleichsam eine neue Strahlkraft und Legitimation.«[116]

Die Innenräume wurden zunächst als fiktive »Ritter-Wohnung« gestaltet, wobei die Raumfunktionen – Waffenkammer, Thronsaal, Speisesaal, Silberkammer, Schlafzimmer etc. – weniger mittelalterlichen Gepflogenheiten entsprachen, als vielmehr zeitgenössischen höfisch-aristokratischen Wohnvorstellungen. Der aus mittelalterlichen und renaissancezeitlichen Fragmenten zusammengesetzte Empfangssaal war Kaiser Maximilian I. gewidmet und enthielt neben einem gemalten Fries mit Turnierdarstellungen mehrere Porträtreliefs des Kaisers und seiner Gemahlinnen in den Supraporten.[117] ⟦14⟧ Doch auch des legendären Templerordens wurde an zentraler Stelle gedacht: Der große Turm besitzt im Erdgeschoß ein Verlies für einen Tempelritter, der dort als mechanische Puppe in Lebensgröße bis heute bei Bedarf mit den Ketten rasselt; darüber wurde ein »Rittersaal« für die – fiktiven – Zusammenkünfte der neuen Tempelritter angelegt.[118] Die Franzensburg wurde nie bewohnt, aber von der kaiserlichen Familie häufig besucht, und war von Beginn an als »Museum altdeutscher Denkmäler« öffentlich zugänglich.

Bis 1804 wurde die imaginäre mittelalterliche Welt der Franzensburg um einen in dieser Form einzigartigen »Rittergau« mit

Turnierplatz, Rittersäule, Rittergruft und anderen Bauten ergänzt, der sich von der umgebenden Parklandschaft auch durch die entsprechende Bepflanzung mit Nadelhölzern abhob. Insbesondere der Turnierplatz verweist auf die festliche Nutzung des Rittergaus durch die kaiserliche Familie, für die bereits 1791 im Laxenburger Park ein Turnier veranstaltet worden war.[119] Franzensburg und Rittergau waren auf eine Rezeption durch eine breite Öffentlichkeit hin orientiert, der die unterschiedlichen Bedeutungsebenen der Anlage durch eigens ausgebildetes Personal und ausführliche Beschreibungen in den einschlägigen Reiseführern vermittelt wurden.[120]

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts, als sich Kreuzenstein bereits in Bau befand, blickten die Zeitgenossen, die sich nun mehr als zuvor im Besitz historisch verbürgter Tatsachen wähnten, mit Verwunderung auf das Mittelalterbild der Großvätergeneration zurück, wie aus Albert Ilgs Charakteristik der Franzensburg von 1883 ersichtlich wird: »Es braucht heute nicht erst bemerkt zu werden, dass die Franzensburg mit ihrem bunt gemischtem Inhalte kein echtes Abbild eines mittelalterlichen Baues samt dessen Einrichtung ist. Sie bleibt für alle Zeiten aber ein culturgeschichtlich merkwürdiges Denkmal der Auffassung eines solchen archaeologischen Themas seitens der romantischen Periode.«[121] Auch wenn der Bauherr von Kreuzenstein Bauten wie die Franzensburg später als »unverstandene Gotik«[122] ablehnen sollte und seine Burg von ihren romantischen Vorläufern deutlich abzugrenzen versuchte, dürfte die Franzensburg wesentliche, wenn nicht die entscheidenden Anregungen für die Konzeption von Kreuzenstein geboten haben. Trotz der Distanz von fast einem Jahrhundert, die zwischen Laxenburg und Kreuzenstein liegt, trotz der unterschiedlichen Motivationen zum Bau – in Laxenburg war es der Wunsch nach einem Gartengebäude, in Kreuzenstein die Suche nach einem Platz für die Familiengruft – sind die Parallelen offensichtlich: Nicht nur die Konzentration und Variation von Spolien, auch die Kombination mit Sammlungsobjekten, ihre Zurschaustellung in fingierten Wohnräumen, in denen imaginäre Bewohner hausen, findet sich in beiden Bauten.

Bereits in Kassel und Laxenburg zeigen sich die neuen Funktionen der Burg im 19. Jahrhundert miteinander vereint: Durch die Einrichtung einer fiktiven Ritterwohnung wird die Burg zum Museum, das der Öffentlichkeit einen vermeintlich intimen Einblick in die Lebenswelt des Ritters vermittelt, wobei dieser mit Absicht namenlose Ritter auch als Folie für dynastische Legitimationsstrategien dient. Der Ritter ist förmlich eingeschlossen in die Burg, auch wenn er und sein Gefolge den Schauplatz gerade verlassen zu haben scheinen; zum physischen Bestandteil wird er, wenn nach seinem Tod die Gebeine in der Gruft bestattet werden.[123]

Die Burg als Monument

Nicht nur der mittelalterlichen Burg, auch dem Burgenbau wurde im Lauf des 19. Jahrhunderts immer größere öffentliche Aufmerksamkeit zuteil: Mittelalter wurde populär. Nach der Etablierung der künstlichen Burgen in den ebenso künstlichen Welten der aristokratischen Landschaftsgärten wandte sich der Blick allmählich den historischen Bauten selbst zu, die nun zum Gegenstand groß angelegter Restaurierungs- und Rekonstruktionskampagnen wurden. Waren zuvor authentische Bestandteile in Gestalt von Spolien in die Gärten geschafft worden, um aus ihnen neue Burgen zu bauen, so bildeten nun die vorhandenen Reste vor Ort den Ausgangspunkt. Selbst im Fall vollständiger Burgen-Neubauten waren in der Regel zumindest marginale Reste früherer Bauten vorhanden, die als materielle und ideelle »Begründung« für den Neubau dienten. Aus einer privaten Liebhaberei wurden öffentliche, auch politisch motivierte Großunternehmungen. Burgen wurden zu Monumenten eines »Volkes«, das in der Rückschau auf das Mittelalter eine verlorene, nunmehr wiederzugewinnende nationale Einheit zu finden hoffte. Dabei sind regionale, institutionelle und personelle Differenzen zu berücksichtigen: Während der Burgenbau etwa im Einflussbereich des deutschen Kaisers Wilhelm II. eine starke politisch-offizielle Komponente erhielt, blieb er auf dem Territorium der Habsburger meist privaten Initiativen vorbehalten. Eine einheitliche »Ideologie« des Burgenbaus lässt sich daher kaum festmachen, viel eher schon die breite Rezeption des oben skizzierten, romantisch grundierten Mittelalterbildes und des allgemeinen Idealbildes einer »Ritterburg« in diesen Bauten. In jedem Fall haben die Restaurierungen und Wiederaufbauten des 19. Jahrhunderts unser heutiges Bild der mittelalterlichen Burg stärker geprägt, als es uns zumeist bewusst ist.

Zu den aussagekräftigsten Projekten zählen Wiederaufbau und Restaurierung der Wartburg bei Eisenach, in den Worten des Bauherrn von Kreuzenstein »die romantischeste aller deutschen Burgen«.[124] Die 1838 begonnene Wiederherstellung als Museum und Residenz des Großherzogs Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach machte die Burg zu einem der ikonischen Bauwerke des Mittelalters in Deutschland.[125] Nach dem Willen des Architekten Hugo von Ritgen (1811–1889) sollte die Wartburg »nicht nur in das Ritterleben früherer Jahrhunderte versetzen«, sondern als Schauplatz des »Sängerkriegs« und Aufenthaltsort Martin Luthers ein würdiges Denkmal dieser bedeutenden Momente deutscher Geschichte sein.[126] Es war wohl nicht zufällig die in »idealer« Form rekonstruierte Wartburg, die zum Bau der wohl

bekanntesten Burg des 19. Jahrhunderts führte: König Ludwig II. begann unter dem Eindruck eines Besuches auf der Wartburg mit den Planungen für Schloss Neuschwanstein, dem nur aus der Persönlichkeit des Bauherrn zu erklärenden Denkmal eines durch Richard Wagners Opernwelt gefilterten, selbständigen Mittelalter- und Ritterbildes, frei von der Bezugnahme auf die materiellen Fakten der Ruine oder den Zwängen dynastischer Tradition.[127]

Eine der frühesten politisch konnotierten Burgenrekonstruktionen war der Wiederaufbau des Stammsitzes der preußischen Herrscherfamilie, Hohenzollern bei Hechingen, als königlich preußische Residenz durch Friedrich August Stüler 1850–1867.[128] Historische Treue im Umgang mit den wenigen vorhandenen Resten musste dabei von Anfang an gegenüber der neuen politischen Bedeutung der Dynastie in den Hintergrund treten, die im Süden Deutschlands auch ein Signal der Präsenz gegenüber den mit Österreich verbundenen Herrscherhäusern aussenden wollte. Die der zeitgenössischen Vorstellung einer repräsentativen, türmereichen mittelalterlichen Burg entsprechende Architektur und ihre Ausstattung mit zahlreichen Verweisen auf die mittelalterlichen Ursprünge der Dynastie sollten die historische Legitimität der Hohenzollern untermauern. Wie zahlreiche andere Burgen des 19. Jahrhunderts war auch Hohenzollern als dynastischer Repräsentationsbau der Öffentlichkeit zugänglich; dem zahlenden Publikum wurden dabei die leeren Gemächer der Königsfamilie präsentiert.[129]

Für die unterschiedlichen, ja konträren Deutungsmöglichkeiten der mittelalterlichen Burg im 19. Jahrhundert ist die lange Restaurierungsgeschichte der Marienburg/Malbork in Ostpreußen eines der aufschlussreichsten Beispiele. Die erste Phase der Restaurierung war von einer neuen Wertschätzung des mittelalterlichen Monuments ausgegangen, fand aber auch vor dem Hintergrund der historischen Bedeutung des Baues als Sitz der Hochmeister des Deutschen Ordens statt, auf den sich der preußische Staat vor allem nach den Befreiungskriegen verstärkt bezog.[130] Der Initiator der ersten, 1817 begonnenen Restaurierung, der preußische Staatsmann Theodor von Schön, wollte aus der Marienburg das Denkmal eines unter preußischer Führung geeinten liberalen Deutschland machen – ein Plan, der indes nach Schöns Tod in sein Gegenteil umschlug: »Die Marienburg wurde zum Geschichtsdenkmal, das den deutschen Osten legitimieren und die deutsche Oberherrschaft auf dem Gebiet bestätigen sollte.«[131] Unter der Leitung Conrad von Steinbrechts wurde die Marienburg – als »Kaiserschloß«,[132] implizit auch als Residenz des deutschen Kaisers – zwischen 1882 und 1922 durchgreifend im Sinne des Historismus restauriert und rekonstruiert. Ähnlich wie

beim Wiederaufbau von Kreuzenstein sollte dem Publikum eine möglichst authentische, unmittelbare Vorstellung des mittelalterlichen Deutschordensschlosses geboten werden. »Vergegenwärtigung der Vergangenheit«[133] war das Ziel. Innenräume wurden mit Nachbildungen mittelalterlicher Möbel und anderen Gegenständen ausgestattet, so »als wären die einstigen Bewohner nur eben etwa zu einem Lithauerzuge fortgeritten.«[134] Auf zeitgenössischen Fotografien der Burg sind ihre einstigen Bewohner in Gestalt mittelalterlich gekleideter Staffagefiguren dagegen zurückgekehrt, um – wie zur gleichen Zeit in den Fotografien von Kreuzenstein – die Wirkung der rekonstruierten Räume durch die Inszenierung als »lebendes Bild« zu verstärken.[135]

»In der Marienburg«, schrieb Steinbrecht 1896, »verkörpert sich das Wesen des aus ganz Deutschland hervorgegangenen Ordensstaates, die Geschichte des deutschen Ostens überhaupt. [...] Es ist mit einem Wort ein Schöpfungsbau, und den müssen wir uns mit allen Mitteln handgreiflich wiederherstellen: nicht bloß verständlich für den Kenner, sondern anschaulich für das Volk, damit das Deutschthum auf dem strittigen Boden an der Weichsel sich seines älteren Heimathrechtes und seiner höheren Culturaufgaben bewußt bleibt.«[136] Denkmalpflegerische Argumentation und politische Absicht erwiesen sich einmal mehr als deckungsgleich: Als der Bauherr der Marienburg, Kaiser Wilhelm II., von mittelalterlich kostümierten Ordensrittern umgeben ⟦16⟧, in einer Rede auf der Burg im Jahr 1902 das Volk »zur Wahrung seiner nationalen Güter« aufrief und gegen »polnischen Übermut« wetterte, war die symbolische Bedeutung der Marienburg im Kontext der imperialistischen Agitation Kaiser Wilhelms II. festgeschrieben.[137]

Zeitweise parallel zu den Arbeiten an der Marienburg fand an der entgegengesetzten Grenze des Deutschen Reiches, im Elsass, der Wiederaufbau der Hohkönigsburg / Haut-Kœnigsbourg statt. ⟦17⟧ Die Ruine war Kaiser Wilhelm II. im Jahr 1899 von der Gemeinde Schlettstadt / Selestat geschenkt worden – wohl mit dem Hintergedanken, dass durch eine vom Kaiser betriebene Restaurierung nicht zuletzt der lokale Tourismus eine Ankurbelung erfahren würde.[138] Der 1900 unter der Leitung von Bodo Ebhardt begonnene Wiederaufbau war bereits 1908 abgeschlossen.[139] Die Hohkönigsburg wurde damit zu einem Gradmesser der denkmalpflegerischen Richtlinien Ebhardts und rief dementsprechend scharfe Kritik hervor. Die umstrittenen, weil in Teilen jeglicher historischen Quellenbasis entbehrenden Maßnahmen Ebhardts, ließen Otto Piper in diesen Jahren zu seinem erbitterten Gegner werden.[140] Über alle denkmalpflegerischen Debatten hinaus wurde die Hohkönigsburg, ähnlich wie die Marienburg



⟦16⟧ Ottomar Anschütz, Einzug Kaiser Wilhelms II. und der Ordensritter in die Marienburg, 1902
⟦17⟧ Die Hohkönigsburg während des Wiederaufbaus







⟦18⟧ Friedrich Schmidt, Restaurierungsprojekt für Runkelstein, 1883

⟦19⟧ Friedrich Schmidt, Restaurierungsprojekt für Karlstein, 1882/83

⟦20⟧ Burg Vajda Hunyad nach dem Wiederaufbau

in Ostpreußen, zu einem als Burg verkleideten Nationaldenkmal und Monument deutscher Präsenz in dem erst seit 1871 zum Reich zählenden Elsass und von der ansässigen Bevölkerung auch genau so interpretiert, wenn man sich zugleich auch über die zahlreichen Besucher der Burg durchaus erfreut zeigte.[141]

Auch in der Habsburgermonarchie waren die Initiativen zum Burgenbau und damit zu einer partiell-exemplarischen »Wiederherstellung« des Mittelalters zahlreich, kamen aber meist von privater Seite. Nur in Ausnahmefällen stand das Herrscherhaus Pate, und wenn, dann blieb der Kaiser im Hintergrund. Zugleich waren die Restaurierung und der Wiederaufbau von Burgen weitaus stärker von regionalen Interessen geprägt, als gesamtstaatlich gelenkt. Vom Sonderfall Ungarn abgesehen, das nach dem »Ausgleich« von 1867 seine staatliche und nationale Eigenständigkeit zu untermauern trachtete, fehlte der zeitgenössischen Diskussion um den Burgenbau außerdem der nationalistische oder völkische Unterton. In der multiethnisch verfassten und in der gesamtstaatlichen Repräsentation ganz auf die Dynastie ausgerichteten Donaumonarchie war »kein Bedarf politisch motivierter »Restauratio« gegeben«,[142] und vor dem Hintergrund des Vielvölkerstaates zeigten sich führende Denkmalpfleger in Österreich äußerst skeptisch gegenüber der Sinnhaftigkeit einer nationalistischen Deutung des Denkmalbegriffs.[143] In diesem kulturellen Rahmen, der mit der »supranationalen«, dynastischen Orientierung großer Teile der österreichischen Aristokratie korrespondierte, war auch der Wiederaufbau von Kreuzenstein verankert.

Zu den frühesten groß angelegten Burgenrestaurierungen in der Habsburgermonarchie zählte der Wiederaufbau der ungarischen Burg Vajda Hunyad/Hunedoara nach einem verheerenden Brand im Jahr 1854. Auf der Basis detaillierter Bauaufnahmen hatte zunächst der Wiener Dombaumeister und Akademieprofessor Friedrich von Schmidt (1825–1891), eine der maßgeblichen Persönlichkeiten der Denkmalpflege im Österreich jener Zeit, ein Restaurierungsprojekt ausgearbeitet. Die Arbeiten begannen 1868 und standen zunächst unter der Leitung der Schmidt-Schüler Ferencz Schulcz (1838–1870) und Imre Steindl (1839–1902).[144] ⟦20⟧ Der Wiederaufbau fand vor dem Hintergrund der historischen Bedeutung der Burg als Stammsitz der Familie Hunyady (Corvinus) und ungarisches »Nationaldenkmal« statt.[145] Diese nationale Bedeutung Vajda Hunyads zeigte sich im Jahr 1896, als ein Teil der Burg – in einem Ensemble von Kopien bedeutender »magyarischer« Baudenkmäler – im Rahmen der Budapester Millenniumsausstellung im Stadtwäldchen als Ausstellungsgebäude nachgebaut und später als dauerhaftes Museumsgebäude neu errichtet wurde.

Eine vergleichbare Stellung besaß Burg Karlstein/Karlstejn bei Prag, die unter Kaiser Karl IV. im 14. Jahrhundert als Aufbewahrungsort der Reichskleinodien errichtet und ausgestaltet worden war. ⟦19⟧ Friedrich von Schmidt arbeitete im Jahr 1870 erste Vorschläge zur Restaurierung aus; die Arbeiten, seit 1887 unter der Leitung seines Schülers Josef Mocker (1835–1899), versuchten »nach dem Gesichtspunkt einer historischen Rekonstruktion« vorzugehen, »die dennoch das seit Jahrhunderten vorgegebene Gesamtbild auch der Nachwelt überliefert«.[146] Das pittoreske Erscheinungsbild folgte hier wie in Vajda Hunyad der gängigen Vorstellung einer mit zahlreichen Türmen geschmückten Anlage, entsprach aber nur bedingt dem historischen Befund.

Bei den beiden wichtigsten Wiederaufbauprojekten Tirols stand dagegen das Herrscherhaus Pate: Schloss Runkelstein bei Bozen war 1880 von Erzherzog Johann Salvator erworben und Kaiser Franz Joseph zum Geschenk gemacht worden.[147] Dieser ließ die Ruine zwischen 1883 und 1888 auf der Basis detaillierter Bauaufnahmen Friedrich von Schmidts wiederaufbauen, die Kosten wurden aus der Privatschatulle des Kaisers beglichen. ⟦18⟧ 1893 machte Franz Joseph die Burg der Stadt Bozen zum Geschenk. Auch Schloss Tirol bei Meran befand sich im Besitz Kaiser Franz Josephs, als in den 1880er Jahren die ersten Sicherungsmaßnahmen an der Ruine begannen. Doch anders als etwa im Fall der Marienburg oder der Hohkönigsburg, deren Restaurierung und Wiederaufbau im persönlichen Interesse des deutschen Kaisers gelegen waren, war die Restaurierung von Schloss Tirol in weitaus stärkerem Maße von staatlichen Stellen gelenkt. Der Wiederaufbau von Schloss Tirol hatte politisch-symbolische Bedeutung: Als Stammsitz der Grafen von Tirol war das Schloss zugleich die vielzitierte »Wiege« des Landes und Denkmal seiner bis ins Mittelalter zurückreichenden Verbundenheit mit der Herrscherdynastie.[148] Für Hans Graf Wilczek, der neben dem Burgenforscher Otto Piper als Experte jener Kommission angehörte, die in der zweiten Restaurierungsphase von 1898 bis 1914 die Arbeiten plante und überwachte, lag der Wiederherstellung von Schloss Tirol damit ausdrücklich ein »patriotischer Gedanke« zugrunde.[149]

Ein für die Zeit kurz vor dem Ersten Weltkrieg charakteristisches Wiederaufbauprojekt war schließlich die von dem Wiener Architekten Eduard Reithmayer (1844–1931) geplante Rekonstruktion der Ruine Aggstein in der Wachau in ihrem Zustand von 1429.[150] Die Basis dafür sollten detaillierte, in jahrelanger Arbeit erstellte Bauaufnahmen und eine ausführliche Baubeschreibung bilden; »architektonische und malerische Effekte« versuchte der Architekt nach eigener Auskunft zu vermeiden,[151] bediente sich



⟦21⟧ Anton Hlaváček, Burg Aggstein nach der Rekonstruktion von Eduard Reithmayer, 1911

aber dennoch des Malers Anton Hlaváček (1842–1926), um die Vision der wiederhergestellten Burg entsprechend ins Bild zu setzen. ⟦21⟧ Um die ökonomische Seite des Wiederaufbaus bedacht, sah der Architekt eine vorwiegend touristische Nutzung der Burg vor, die durch »Nibelungenspiele«, aber auch »Frühlings- und Winzerfeste« ein »kräftiger Magnet für den Fremdenverkehr« werden sollte.[152] Indirekt werden damit – ähnlich wie bei der Hohkönigsburg – kommerzielle Aspekte als Argumente für den Wiederaufbau der mittelalterlichen Burg ins Treffen geführt, der Burgenbau öffnete sich auch hier einer im Entstehen begriffenen Unterhaltungs- und Freizeitkultur. Die historische Rekonstruktion bedurfte der ökonomischen Legitimation.

Die Burg als Zeitvertreib

Den zahlreichen Burgen zum Trotz, die im Rahmen groß angelegter staatlicher Unternehmungen als Monumente der Landes- oder Nationalgeschichte restauriert oder wiederaufgebaut wurden, blieb der Burgenbau auch im 19. Jahrhundert in erster Linie ein Privatvergnügen. Ein Großteil der Burgenbauherren des 19. und frühen 20. Jahrhunderts entstammte dem Adel und somit jener Gesellschaftsschicht, die nicht nur über die nötigen ökonomischen Voraussetzungen zur Verwirklichung derart kostspieliger, praktisch meist nicht benutzbarer Bauten verfügte, sondern mit der Burg auch durch eine mehr als sentimentale Beziehung verbunden war. Hier ging es um nichts weniger als um sichtbare Dokumentation einstiger Größe und Kompensation realpolitischen Machtverlustes, aber auch um die Wiedereinschreibung in eine maßgeblich von der Feudalherrschaft geprägte Landschaft, die nun zu einem Rückzugsgebiet des Adels wurde. Zugleich tragen diese Burgen, meist unabhängig von tatsächlichen Wohnbedürfnissen restauriert oder wiederaufgebaut, den unleugbaren Charakter teuren Spielzeugs. Hier wird keine Nation beschworen, sondern eine Familiengruft eingerichtet, hier wird das Ritterspiel wieder zur Privatangelegenheit, an der die Öffentlichkeit teilhaben kann, wenn es dem Bauherrn gefällt. Mit dem Blick auf exemplarische Burgenbauten der österreichischen Aristokratie, die allesamt auf unterschiedliche Weise in direktem Zusammenhang mit dem Gegenstand dieses Buches stehen, wird der Fokus nun allmählich Richtung Kreuzenstein gelenkt; es ist selbst ein Teil der reichen adeligen Baukultur des 19. Jahrhunderts in der Habsburgermonarchie, Ausdruck aristokratischen Selbstverständnisses – und Selbstversicherung – am Ende einer Epoche, aber auch teurer Zeitvertreib.

Welch große Bedeutung der »Stammburg« einer Familie während des 19. Jahrhunderts beigemessen werden konnte, und wie sehr sich das romantische Burgen-Revival um 1800 in praktischer Hinsicht von den Burgenrekonstruktionen des Historismus unterschied, zeigt das Beispiel der Veste Liechtenstein bei Mödling. Auch hier hatte zunächst der Wiener Dombaumeister und Akademieprofessor Friedrich von Schmidt seine Hände im Spiel, als er 1873 erstmals einen umfassenden Wiederaufbau der Burg anregte. Der Bau war durch die erste Welle der Burgenbegeisterung in der Romantik schwer in Mitleidenschaft gezogen worden: Fürst Johann I. – der bereits im Jahr 1800 mit der künstlichen Ruine »Hanselburg« in Loosdorf im nördlichen Niederösterreich als Burgenbauherr aufgetreten war – hatte acht Jahre später die Veste Liechtenstein, »ergriffen von den romantischen Ideen seiner Zeit«,[153] als (vermeintlichen) Stammsitz seines Hauses erworben und zum Mittelpunkt eines ausgedehnten Landschaftsgartens gemacht.[154] Durch eine »phantasievolle Restaurierung«[155], die nicht zuletzt im Abbruch mittelalterlicher Teile bestand, wurde der »malerische« Charakter der Burg verstärkt, der Bau regelrecht verwüstet.[156] Im Jahr 1884 beauftragte Fürst Johann II. den Architekten von Kreuzenstein, Carl Gangolf Kayser, mit einer umfassenden Wiederherstellung der mittelalterlichen Burg: »Es lag in der Absicht des Architekten Kayser, mit größtmöglicher Schonung der alten Baubestandteile und unter Wahrung der inneren Raumgliederung [...] die Burg im Stile der romanischen Bauperiode wiederherzustellen.«[157] ⟦23⟧ Nach Kaysers Tod 1895 übernahm Humbert Walcher von Molthein nicht nur in Kreuzenstein, sondern auch in Liechtenstein die Leitung der Baustelle. Mit neuerlichen Änderungen an bereits von seinem Vorgänger fertiggestellten Teilen wurden die Arbeiten 1903 abgeschlossen. Das Innere wurde mit zahlreichen Spolien und Kunstwerken aus den Sammlungen des Fürsten ausgestattet.[158] Die Rekonstruktion tilgte alle Spuren frühneuzeitlicher Nutzungen und Veränderungen und präsentierte Liechtenstein gleichsam »eingefroren« im völlig intakten Zustand des 13. Jahrhunderts – damit wurde jene entscheidende historische Phase dauerhaft vergegenwärtigt, in der die Burg zum legendären Stammsitz des Hauses Liechtenstein geworden war.

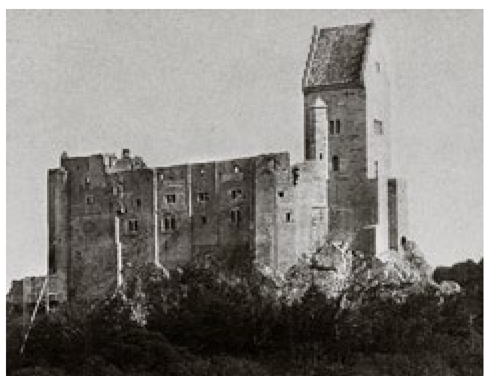
Beim Wiederaufbau der Burg Hardegg im nördlichen Niederösterreich ⟦24⟧ stand eine andere bedeutende Funktion der Burgen des 19. Jahrhunderts im Vordergrund. Der Wunsch nach einer repräsentativen Familiengruft führte Johann Carl Fürst Khevenhüller-Metsch dazu, die erst seit 1730 in Familienbesitz befindliche, im weiteren Verlauf des 18. und 19. Jahrhunderts gänzlich zur Ruine verfallene Anlage ab 1878 durch Carl Gangolf Kayser umfassend neu gestalten zu lassen.[159] Wohl von

Anfang an war auch an eine museale Nutzung der Burg gedacht; wie in den Parkburgen der Romantik wurden Mausoleum und Museum also an einem Ort vereint.[160] Bis 1890 konnte Kayser den Bergfried restaurieren und den Kapellen- bzw. Grufttrakt eindecken,[161] 1892 waren die Gewölbe der Gruft in Bau,[162] die Vollendung dieses zentralen Bereiches mit der darüberliegenden Kapelle lag nach Kaysers Tod 1895 dann bereits in den Händen Humbert Walchers von Molthein. Nach dem Tod des Fürsten wurden die Bauarbeiten am Ostturm 1906 eingestellt; sein Erbe hatte offenbar kein Interesse an einem Weiterbau. Aufgrund des Fehlens eines Gesamtplans und des abrupten Endes der Bauarbeiten ist nicht klar, inwieweit in Hardegg überhaupt ein gänzlicher Wiederaufbau beabsichtigt war oder ob der heute reizvoll erscheinende Kontrast von ruinösen und intakten, wiederhergestellten Bauteilen nicht womöglich der Intention des Bauherrn entsprach; auch in Kreuzenstein war zunächst keineswegs entschieden, ob tatsächlich die gesamte Burg wiederaufgebaut werden sollte.[163] Bemerkenswert ist neben dem auf eine fiktiv rekonstruierte Baugeschichte verweisenden stilistischen Pluralismus die bauarchäologische Sorgfalt der Arbeiten,[164] die von einem für die Zeit ungewöhnlichen Interesse an den »Abdrücken« der Geschichte am Bauwerk zeugt.

Liechtenstein und Hardegg zählen zu den wichtigsten Beispiele des privaten Burgenbaus in Österreich-Ungarn und stehen durch die Architekten Kayser und Walcher in unmittelbarer Beziehung zu Burg Kreuzenstein. Ihr Bauherr stand im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts im Mittelpunkt der vom Burgenbau begeisterten Aristokraten der Habsburgermonarchie und beriet viele bei ihren Unternehmungen.[165] Durch die Auseinandersetzung mit dem mittelalterlichen Wehrbau und seiner Erhaltung wurde Wilczek zu einem anerkannten Fachmann, der wiederholt zu Fragen der Denkmalpflege Stellung nahm.

Wilczeks wichtigstes denkmalpflegerisches Experimentierfeld war indes nicht Kreuzenstein – das für ihn nach eigenen Aussagen kein Problem der Restaurierung darstellte, weil dort schlichtweg nichts zu restaurieren gewesen sei[166] – sondern die 1886 erworbene Burg Moosham im Salzburger Lungau.[167] ⟦22⟧ Wilczek konzentrierte die Eingriffe auf den Ostteil der Anlage und ließ dort eine Art Bergfried errichten, der wohl dem offensichtlichen Mangel an Türmen Abhilfe schaffen sollte und der Burg zugleich von der Berg-, wie auch von der Talseite ein abwechslungsreiches und zugleich kompositionell ausgewogenes, »malerisches« Erscheinungsbild gab. Die sorgfältige und behutsame Restaurierung von Moosham, das trotz der kaum sichtbaren,







⟦22⟧ Moosham im Lungau
⟦23⟧ Liechtenstein bei Mödling während des Wiederaufbaus

⟦24⟧ Hardegg im Waldviertel

aber doch ablesbaren und zugleich äußerst freien Ergänzungen den Eindruck eines historisch gewachsenen Baukomplexes vermittelt, beweist nicht nur Wilczeks Intuition für die bildmäßige Wirkung von Architektur, sondern auch sein Verständnis für den großen Wert historischer Oberflächen. In Moosham spiegelt sich aber auch eine sehr persönliche, unmittelbar aus der Praxis gewonnene Einstellung zur Denkmalpflege, die Wilczek 1908 in seinen bis heute lesenswerten »Ansichten über Konservierung und Restaurierung alter Kunstwerke« veröffentlichte.[168] Er folgt dabei im Wesentlichen den von Alois Riegl und Georg Dehio unter dem Schlagwort »Konservieren, nicht Restaurieren« durchaus nicht im Gleichklang vorgegebenen Leitlinien der modernen Denkmalpflege, macht aber gewichtige Ausnahmen geltend.[169] Ganz nahe an Alois Riegls Definition des »Alterswerts«[170] spricht Wilczek davon, »daß das Alter den Reiz der Werke erhöht, daß kein Kunstgegenstand in neuem Zustande den Zauber entfaltet, den ihm das Alter verleiht, ich weiß, daß der Zahn der Zeit, der ihn berührt, der größte unbewußte Künstler ist – aber doch nur so lange, als er nicht vernichtet«.[171] Das unbedingte Streben nach Stileinheit verurteilte Wilczek zwar, sprach sich aber angesichts der damals aktuellen Debatte um die Rekonstruktion des Riesentores von St. Stephan in Wien für eine Rekonstruktion des romanischen Zustands unter Preisgabe des gewachsenen Erscheinungsbildes aus;[172] ein treffendes Beispiel für seine keiner stringenten Theorie folgende denkmalpflegerische Haltung. Der Restaurator, so Wilczek, habe »nicht nur das richtige Material in der richtigen Form an die richtige Stelle zu setzten, er hat auch dem Steine und Holze Patina zu geben, die Farbentöne symphonisch zusammenzustimmen und die Verbindungsstellen unkenntlich zu machen. Freilich ist diese Aufgabe eine ungemein schwierige, welche das feinste Kunstgefühl voraussetzt, sie ist aber auch der besten Künstler würdig.«[173]

Wilczek hatte mehrmals Gelegenheit, einschlägige Restaurierungsprojekte durch seine Teilnahme in Kommissionen und beratenden Gremien zu beeinflussen. Aufmerksam beobachtete er die von Wilhelm II. initiierten Restaurierungs- und Wiederaufbaumaßnahmen an der Marienburg und der Hohkönigsburg, die er gemeinsam mit ihm im April 1907 besichtigte.[174] In den Augen des deutschen Kaisers war der Bauherr von Kreuzenstein als Vertreter des Hochadels, Ausländer und Nichtfachmann offenbar eine unbestechliche Autorität auf dem Gebiet des Burgenbaus, die zu Konsultationen herangezogen werden konnte. Der Besuch Wilhelms II. in Kreuzenstein 1906 hatte die Wertschätzung für die Leistungen Wilczeks offensichtlich gemacht.[175] Im Fall der Hohkönigsburg war die Situation allerdings vertrackt,

hatte sich Wilczek doch durch einen Artikel in der *Illustrirten Elsässischen Rundschau* von 1905 in der hitzigen Diskussion um Form und Methodik des Wiederaufbaus entschieden auf die Seite Pipers und damit der Kritiker gestellt[176] und sah nun »nicht ohne Sorge den Moment kommen, wo der Kaiser beim Besuch der Hochkönigsburg (sic!) meine Ansichten über sie würde hören wollen«.[177] Schließlich überwog dann bei Wilczek aber der positive Gesamteindruck.[178]

Wilczeks Engagement beim Wiederaufbau von Schloss Tirol wurde bereits erwähnt; weitaus privaterer Natur war seine Mitarbeit beim Wiederaufbau der Burg Finstergrün bei Ramingstein im Lungau. Die Ruine wurde im Jahr 1900 von Graf Sándor Szápáry erworben, der die Kenntnis des Bauwerks niemand anderem als Wilczek verdankte – er dürfte den Grafen bei einem Besuch im nahegelegenen Schloss Moosham auf Finstergrün aufmerksam gemacht haben.[179] Szápáry plante, die Burg zu Wohnzwecken auszubauen, wobei aber die mittelalterlichen Reste zunächst unberührt bleiben sollten. Anstelle der ehemaligen Wirtschaftsgebäude wurde nach den Plänen des späteren Wiener Dombaumeisters Ludwig Simon eine neue Burg »im Style des XIII. Jahrhunderts« errichtet.[180] Nach dem frühen Tod des Bauherrn im Jahr 1904 wurden die Arbeiten durch seine Witwe Margit noch mehrere Jahre hindurch weitergeführt, der geplante Ausbau der Ruine unterblieb jedoch.

Im Anschluss an Finstergrün spielte Wilczek eine zentrale Rolle bei der Restaurierung von Schloss Vaduz in Liechtenstein.[181] Nachdem die Burg im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmend dem Verfall preisgegeben worden war, entschied sich Fürst Johann II. von Liechtenstein im Jahr 1904 – und damit unmittelbar nach der Fertigstellung der Arbeiten an der Veste Liechtenstein – auch hier für einen umfassenden Wiederaufbau. Wilczek fungierte nicht nur als – inoffizieller – Vorsitzender der Baukommission, er war der »geistige Konzepteur« des gesamten Projekts.[182] Die Leitung der Arbeiten lag in den Händen des Innsbrucker Universitätsprofessors und Burgenrestaurators Franz von Wieser, mit dem Wilczek zur gleichen Zeit in Schloss Tirol zusammenarbeitete, die praktische Durchführung wurde Alois Gstrein aus Brixen übertragen, der schon die Bauarbeiten in Moosham geleitet hatte.[183] Wilczeks Aufmerksamkeit galt neben baulichen Fragen auch der Ausstattung, wie zahlreiche Notizen zu Auswahl und Kauf von Möbeln und anderen Einrichtungsgegenständen für Vaduz belegen.[184] Wie in Moosham, so strebte Wilczek auch in Vaduz eine »malerische«, auf ein imaginiertes mittelalterliches Erscheinungsbild der Burg abgestimmte Wirkung an, deren Herstellung durchaus auf Kosten vorhandener Zeugen anderer

Epochen gehen konnte.[185] Einmal mehr zeigt sich hier Wilczeks intuitiver, keineswegs zu verallgemeinernder und damit unmöglich in ein theoretisches Regelwerk zu zwängender Zugang zum historischen Denkmal, der immer vom Einzelobjekt als einer individuellen Problemstellung ausgeht und praxisorientiert ist, ohne die Gefahr, in Schemata zu verfallen. In jedem Fall aber ging es Wilczek um die nicht nur bis ins Detail historisch »getreue«, sondern vor allem sinnlich – visuell und haptisch – umfassende Rekonstruktion historischer Atmosphäre, um die Wiederherstellung der mittelalterlichen Burg als begehbares Bild, als gebautes historisches Panorama.

Die Burg am Ende

Kurz nachdem die Arbeiten in Schloss Tirol und Vaduz abgeschlossen waren, brach der Erste Weltkrieg aus. Im politisch neu geordneten Europa nach 1918 herrschte kein Bedarf mehr an weiteren Burgen. Von versprengten, immer wieder und bis heute anzutreffenden privaten Initiativen zum Wiederaufbau von Ruinen oder zum Bau von gänzlich neuen Burgen im Kontext »experimenteller Geschichtsforschung« abgesehen, wurden seither keine nennenswerten Wiederaufbauprojekte in die Tat umgesetzt.[186] Eine besondere Ausnahme, auf die hier nur in Andeutungen eingegangen werden kann, bildete die Zeit des »Dritten Reichs«, als die mittelalterliche Burg sowohl architektonisch, als auch bildhaft – und im Rückgriff auf im 19. Jahrhundert ausgeprägte Mittelalterbilder – noch einmal politisch instrumentalisiert wurde. So wurden etwa Burgen, insbesondere jene »im Osten«, als Zeugen »wehrhafter«, »germanischer« Baukunst ab 1939 verstärkt zur Kriegspropaganda eingesetzt, wie entsprechende Themenhefte in dem von Alfred Rosenberg und Albert Speer herausgegebenen Architekturteil »Die Baukunst« der Zeitschrift »Die Kunst im Deutschen Reich« von 1940 und 1943 belegen, an denen Heinrich Himmler, der Kunsthistoriker Dagobert Frey und nicht zuletzt auch Bodo Ebhardt beteiligt waren.[187]

Von der politisch konnotierten Rezeption historischer Burgenbauten abgesehen, kam es aber auch zum Bau neuer Burgen, mit dem – aus der Perspektive der Wiederentdeckung der Burg im 19. Jahrhundert – zugleich ein Endpunkt erreicht wurde: Die nationalsozialistischen »Ordensburgen«[188] schrieben die im 19. Jahrhundert offen zu Tage getretene Funktionslosigkeit der mittelalterlichen Burg ebenso radikal wie konsequent fort: Unter der Hülle des ästhetisch modernisierten mittelalterlichen Wehrbaus, hinter der Maske eines pervertierten Rittertums, verbargen sich

nun die Schulungszentren der NSDAP, wo in der Atmosphäre eines modernisierten »germanischen« Mittelalters dem neuen, rassisch vermeintlich überlegenen Rittergeschlecht die Politik der Menschenverachtung gelehrt wurde.[189] Wie beim »Bannerträger« Lanzingers werden auch hier fatale Kontinuitäten sichtbar: Der Mythos vom »deutschen« Mittelalter, vom »deutschen« Ritter und den »deutschen« Burgen entstand im 19. Jahrhundert nicht zuletzt auch als – schon damals oft nationalistisch gefärbtes – Narrativ einer um historische Rückversicherung besorgten Gesellschaft. Nach den Erschütterungen des Ersten Weltkriegs und verstärkt durch die Erfahrungen der Weltwirtschaftskrise waren hier denkbar günstige Voraussetzungen für eine Vereinnahmung durch totalitäre Ideologien gegeben. Die völkisch-rassistische Interpretation von Burg und Ritter durch die Nationalsozialisten hat Vorläufer im Nationalismus des späten Deutschen Kaiserreichs und geht letztlich »bis in die Frühzeit der romantischen und nationalen Bewegung zurück«.[190]

Es ist daher auch nur konsequent, wenn Burgenforscher wie Bodo Ebhardt nach 1933 den neuen Machthabern zu Diensten waren – für die »Rekonstruktion« der Burg Trifels und ihren großzügigen Ausbau zu einer »nationalen Weihestätte« des »Dritten Reiches« legte Ebhardt 1938 detaillierte Pläne vor, die er mit denkmalpflegerischen Argumenten zu legitimieren versuchte.[191] Zwischen 1939 und 1966 wurde Trifels, das als Aufbewahrungsort der Reichskleinodien für die Nationalsozialisten große symbolische Bedeutung hatte, durch Rudolf Esterer (1879–1965) weitgehend neu errichtet.[192]

Dass die große Zeit der Burgen dabei bereits lange vor ihrer vorerst letzten umfassenden Wiederbelebung und Neudeutung durch die Nationalsozialisten vorbei und das Thema historisch »erledigt« war, hatte Alois Riegl schon um 1900 festgestellt. Im Rahmen einer umfassenden Kritik des Denkmalbegriffs Georg Dehios und der kulturgeschichtlich determinierten Restaurierungspraxis Bodo Ebhardts kam er 1905 zu einem Schluss, der es in diesem Kontext verdient, in extenso zitiert zu werden – auch aus dem Grund, weil Riegl dabei nicht nur die Burgenbauten Ebhardts, sondern womöglich implizit auch die neu erbaute Burg des auch in denkmalpflegerischen Belangen einflussreichen Grafen Wilczek im Visier hatte, den offen zu beleidigen der Generalkonservator der k. k. Zentralkommission wohl nie gewagt hätte. Den modernen Burgenbau nämlich entlarvt Riegl – äußerst hellsichtig und nicht ohne Ironie – als eine hoffnungslos veraltete Übung, die von der gesellschaftlichen Wirklichkeit der Gegenwart längst eingeholt worden sei:

»Obgleich unsere historische Detailbildung bereits so weit fortgeschritten ist, daß wir längst einzusehen gelernt haben, wie unvollkommen die Befriedigung unseres Triebes nach anschaulicher, kulturgeschichtlicher Erkenntnis ist, die uns das Stückwerk, wie es restaurierte Burgen und Kirchen, Museumssammlungsobjekte und dergleichen darbieten, zu vermitteln vermag, so hat die Freude an solchen »lebenden Bildern« aus der Geschichte doch noch immer ihre zahlreichen Anhänger. Die Objekte hiefür sind hauptsächlich entweder in fortdauerndem Gebrauche erhaltene Bauten, wie die mittelalterlichen Dome [...] oder aber Werke, die aus ganz anderen Kulturvoraussetzungen als die modernen hervorgegangen sind und schon aus diesem Grunde keine modernen Formen in sich aufnehmen können. Zu der letzteren Gattung zählen aber die Burgen. Daß gerade sie, trotz des starken (allzustarken) Stimmungseindruckes, den ihre Ruinen gewähren, heute mit so viel Vorliebe der Wiederherstellung zugeführt werden, mag sich wenigstens zum Teile auch aus dem begreiflichen Wunsche ihrer adeligen Besitzer erklären, in Erinnerung an den Ursprung ihres Standes aus dem Waffenhandwerk mit den wehrhaften Burgen gewissermaßen ein Stück ihres eigenen vergangenen Daseins wenigstens in der äußeren Form wieder aufleben zu lassen.«[193]

Riegl rechnet hier nicht nur mit der Kulturgeschichte und dem Vertrauen des Historismus in die Möglichkeit einer anschaulichen Darstellung der Geschichte ab, sondern er erkennt und verspottet zugleich auch subtil die wiederaufgebauten oder ergänzten Burgen als »lebende Bilder« und damit als aristokratisches Gesellschaftsspiel und Zeitvertreib – ein äußerst erhellender Vergleich, auf den im letzten Kapitel dieser Untersuchung noch zurückzukommen sein wird.[194] Angesichts des Verlustes ihrer ursprünglichen Funktionen stellt Riegl überdies klar, dass die Burg nur mehr »in der äußeren Form«, also als bloße Hülle, die einstige, in der Gegenwart aber ebenso fragwürdig gewordene Führungsrolle des Adels in der Gesellschaft reflektiert. Schärfer und zugleich eleganter könnte das Ende der Burgen des 19. Jahrhunderts kaum beschrieben werden.

2

Eine moderne Burg

Kreuzenstein, dessen bauliche Gestalt und Ausstattung im Mittelpunkt dieses Kapitels stehen, erschien den Zeitgenossen um 1900 als »Idealbild einer Burg«, mit dem »ein edles Stück mittelalterlichen Lebens wieder erweckt« worden sei.[195] Mittelalter war mit einem Mal greifbare Realität: »Dem unkundigen Wanderer will es scheinen, als stünde dort seit Jahrhunderten ein Denkmal längst vergangener Zeit. Nichts verrät dem Auge, daß es ein Werk der Gegenwart ist, das dort mit der Stimme längst versunkener Tage zu uns spricht, daß es nur ein zu steinerner Wirklichkeit gewordener Traum ist, den ein Grandseigneur aus dem Schutt einer verfallenen Ruine neu zum Leben erstehen ließ.«[196] Tonangebend bei diesem monumentalen Versuch einer Rekonstruktion des längst Vergangenen war ein Bauherr, der sich mit guten Gründen als »Kenner« der Materie betrachten durfte.[197] Kreuzenstein war kein nationales Projekt, sondern das Privatvergnügen des Grafen Wilczek, der Spiegel seines persönlichen Mittelalterbildes, über das schriftliche Quellen allerdings nur unzulänglich Auskunft geben; Andeutungen finden sich am ehesten in den »Erinnerungen eines Waffensammlers« von 1903, doch gehen diese über eine allgemeine – und sehr verhaltene – Tendenz zur Idealisierung des zum Kampf gerüsteten Ritters kaum hinaus;[198] der Bau selbst muss daher als Dokument genügen.

Auch Wilczeks Mittelalterbild war freilich vom Geist der Zeit stark geprägt, womit sich Kreuzenstein, wenn auch als Außenseiter, in die Reihe der großen Burgenbauten des 19. Jahrhunderts einfügt. Ihre solitäre Stellung erhält die Burg als öffentlich zugängliches Museum eines auf das Mittelalter spezialisierten Sammlers, zusammengefügt aus unzähligen Fragmenten anderer Bauten und dadurch ausgestattet mit der Aura des »Authentischen«. Dass sich der Bauherr hier auch zur letzten Ruhe betten ließ, ist für einen Sammler, der stets die Nähe zu den Objekten seiner Sammlung suchte, keineswegs ungewöhnlich; der Kontext, in

Wenn nicht anders angegeben, wurden sämtliche historische Fotografien in diesem Kapitel von Wilhelm Burger aufgenommen.

dem dies passiert, und die spezifische Form, mit der Mausoleum und Museum inszeniert werden, sind allerdings einzigartig.

Den Dingen, die der Sammler zusammentrug, baute er mit Kreuzenstein das im Wortsinn angemessene Futteral. Die imaginäre Welt des Mittelalters wurde so zumindest temporär real begehbar und zu einem Mittelpunkt in Wilczeks Leben. Doch im Gegensatz zu zeitgenössischen literarischen Figuren wie dem dekadenten und exzentrischen Sammler Floressas des Esseintes in Joris-Karl Huysmans' Roman »À rebours« von 1884, oder historischen Persönlichkeiten wie König Ludwig II. von Bayern, die bisweilen zur Gänze in den »Milieus« der von ihren geschaffenen – mittelalterlichen – Parallelwelten verschwanden, hielt Wilczek stets Kontakt zur Prosa der Wirklichkeit. Die Zeitreise ins Mittelalter war für ihn nur eine von vielen möglichen Handlungen; dadurch ist Kreuzenstein eben nicht nur aristokratischer *Spleen,* sondern auch ein ernstzunehmendes Projekt, ein hypertropher kulturgeschichtlicher Versuch im Burgenbau und im Zurückdrehen der Zeit, unbeeinflusst von den Niederungen beschränkter finanzieller Mittel. Zu ihrer Zeit war diese Burg aber auch – durch die selektive »Rekonstruktion« der idealisierten und verklärten Welt des mittelalterlichen Ritters – subtile Kritik an der Kultur der Gegenwart. Wilczek war also keineswegs ein Sonderling, wenn auch das Unternehmen, mitten im 19. Jahrhundert eine Burg zu bauen, reichlich sonderbar erscheinen musste.

Der Sammler

Eine Fotografie von 1879 zeigt den Bauherrn von Kreuzenstein in Kostüm und Pose des Haarlemer Garnhändlers Wilhelm van Heythuysen, wie ihn Frans Hals zwischen 1625 und 1630 in Lebensgröße festgehalten hat. ⟦25⟧ Das berühmte Gemälde, heute in der Münchner Alten Pinakothek, wurde damals in der Gemäldegalerie des Fürsten Liechtenstein in Wien aufbewahrt. Dort wird es Hans Graf Wilczek gesehen und sich dazu entschlossen haben, für eines der legendären Feste im Atelier des »Malerfürsten« Hans Makart (1840–1884) zum *Tableau vivant* zu werden, wobei das Bild als Kunstwerk von größerer Bedeutung war, als die historische Person, die es darstellt: Wilczek verkleidete sich als Gemälde. In zwei weiteren Fotografien mit nur leicht verändertem Hintergrund hat Wilczek die Pose des Bildnisses abgelegt, und sogleich tritt der Darsteller vor den Dargestellten. ⟦26⟧ Trotz oder gerade wegen ihrer Faschingslaune geben diese Aufnahmen Aufschluss über die Persönlichkeit des damals gut vierzigjährigen Wilczek, der wenige Jahre zuvor mit dem Bau von Kreuzenstein




begonnen hatte: Sie zeugen nicht nur von der unbändigen Lust an Dekoration und Maskerade bzw. *Travestie,* die von frühen Analytikern des 19. Jahrhunderts wie Hermann Broch oder Egon Friedell nur allzu gern zu einem Kennzeichen der Epoche erhoben wurde,[199] sondern vor allem auch vom Gefallen am Paradoxon des zum Leben erweckten Bildes. Mit Kreuzenstein hat Wilczek das Gesellschaftsspiel des *Tableau vivant* konsequent in die Architektur weitergedacht.[200]

Obwohl Wilczek aufgrund breit gefächerter wissenschaftlicher Interessen und kulturpolitischer wie humanitärer Aktivitäten zu den wichtigsten Figuren im Wien des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts zählt, bleibt seine Erscheinung im historischen Rückblick auf das kulturelle Leben der Stadt mangels entsprechender Forschungen merkwürdig blass. So vielen wichtigen Projekten Wilczek auch seinen Stempel aufgedrückt hat, so oft er auf der einen oder anderen Bühne auftrat – greifen lässt sich sein unzweifelhaft weitreichender Einfluss bisher nur in Ansätzen. Umso wichtiger erscheint es, an dieser Stelle zumindest Schlaglichter auf die Biographie jenes Mannes zu werfen, der Kreuzenstein konzipiert, realisiert und durch seine Persönlichkeit maßgeblich geprägt hat.

⟦25, 26⟧ Hans Graf Wilczek im Gewand für das niederländische Kostümfest von Hans Makart, 1879

Johann Nepomuk Graf Wilczek, Frei- und Bannerherr von Hultschin und Guttenland, Herr der Fideikommißherrschaften Königsberg, Poruba, Groß Pohlom, Schlesisch-Ostrau und Hruschau, wurde am 7. Dezember 1837 als Sohn von Stanislaus Graf Wilczek und seiner Frau Gabrielle, einer geborenen Baronin Reischach, im Wiener Palais der Familie in der Herrengasse geboren. Nach dem frühen Tod des Vaters übernahmen seine Mutter sowie sein Cousin und Vormund Friedrich Wilczek, Gouverneur von Tirol, die Erziehung des Buben. Von seinen Privatlehrern sagte Wilczek später, »sehr wenig oder nichts gelernt« zu haben,[201] und sein weiterer Lebensweg lieferte »einen merkwürdigen Beweis dafür […], daß angeborene Talente und Neigungen sich auch in einer Umgebung entwickeln und durchsetzen können, die dafür nicht die geringste Anregung bietet.«[202] Zwischen 1855 und 1856 als außerordentlicher Hörer an der Wiener Universität inskribiert, heiratete Wilczek am 16. Mai 1858 Emma Gräfin Emo-Capodilista (1833–1924). Das Vermögen der Familie – und zugleich die materielle Basis für die weitreichenden Aktivitäten Wilczeks – stammte vorwiegend aus dem Abbau von Steinkohle in Schlesien, der unter dem Namen »Exzellenz Gräflich Wilczekscher Steinkohlenbergbau in Polnisch-Ostrau« geführt und später in »Graf Johann Wilczeksche Kohlen- und Kokswerke in Schlesisch-Ostrau« umbenannt wurde.[203] Damit galt Wilczek als einer der reichsten Aristokraten Österreichs.[204]

Anders als viele Standesgenossen, die sich zunehmend aus dem öffentlichen Leben zurückzogen, machte sich der junge Wilczek rasch durch zahlreiche Unternehmungen einen Namen.[205] So etablierte er zusammen mit Graf August Breuner 1863 in den ehemaligen Gartenanlagen des Fürsten Liechtenstein am Schüttel im Wiener Prater einen privaten Tiergarten und zählte gleichzeitig zu den Mitbegründern des exklusiven, vorwiegend vom Adel frequentierten »Wiener Rudervereins«. Im Jahr 1866 kämpfte er – trotz seines durch die erbliche Reichsratsmitgliedschaft begründeten Anspruchs auf einen Offiziersrang – als einfacher Freiwilliger in der Schlacht von Königgrätz, wo er im Gefecht bei Blumenau in der Nähe von Pressburg gleichsam mitten im Kampfgetümmel ein keltisches Bronzeschwert entdeckt haben soll; eine immer wieder erzählte Anekdote, die er Jahrzehnte später in seinen »Erinnerungen eines Waffensammlers« niederschrieb.[206]

Schon früh wurde nicht ohne Bewunderung die außergewöhnliche Erscheinung des hochgewachsenen Wilczek betont, die »körperliche Gewandtheit, seine ungewöhnliche Muskelkraft, seine kaltblütige, doch rasche Ueberlegung und sein ruhiger durchdringender Blick« hervorgehoben.[207] Im »Budapester Tagblatt« heißt es im Jahr 1876 über den kaum Vierzigjährigen:

»Er stellt so recht den Typus eines altadeligen, aber gesund gebliebenen Ritterthums dar, wie es sich [...] öfter entwickeln sollte, als dies leider geschieht. Die ritterlichen Triebe der Ahnen, in Graf Hans sind sie lebendig geblieben [...]. Der Sportsinn unseres Jahrhunderts, so manneswürdig an sich und doch so oft zu leerer, äußerlicher Spielerei erniedrigt, im Grafen Wilczek hat er sich zu seiner männlichsten und imposantesten Erscheinungsform verkörpert.«[208] Wiederholt wurde der »ritterliche« Charakter des Grafen betont, den Joseph Strobl, der Bibliothekar von Kreuzenstein, in einem der zahlreichen ihm gewidmeten panegyrischen Festgedichte als »den letzten der Tafelrunder«[209] bezeichnete. Mit Blick auf das literarische Alter ego des von Wilczek hochverehrten Kaisers Maximilian I. nannte ihn Adalbert Franz Seligmann schließlich »eine Art Theuerdank«.[210]

Größere Bekanntheit erwarb sich der Graf indes erst als Financier und Begleiter der von Julius Payer und Carl Weyprecht geführten österreichischen Nordpolexpedition im Jahr 1872.[211] Im Bereich jener arktischen Inselgruppe, die während der Expedition erstmals umfassend erforscht und zu Ehren des Kaisers »Franz Josef-Land« getauft wurde, erinnert neben der »Wilczek-Insel« das 2 203 km^2 große »Wilczek-Land« bis heute an den grundlegenden Anteil, den sein Namensgeber am Gelingen der Expedition hatte.[212] Seine Erlebnisse auf der Reise zum Polarkreis brachte Wilczek unter dem Titel »Ein Eisbär auf Nowaja Semlja« in Buchform heraus.[213] Im Jahr 1882 finanzierte Wilczek eine zweite Polarexpedition, die eine von ihm gestiftete wissenschaftliche Forschungsstation auf der heute zum Königreich Norwegen gehörenden Insel Jan Mayen in der Grönlandsee hinterließ.[214] Noch im Jahr 1913 machte sich Wilczek erneut an die Planung und Finanzierung einer österreichischen Polarexpedition, die diesmal in die Antarktis führen sollte – ein Projekt, das durch den Ausbruch des Ersten Weltkriegs vereitelt wurde.[215]

Seinen kulturpolitischen Einfluss konnte Wilczek im Rahmen ehrenamtlicher Aktivitäten für Wiener Museen, Vereine und internationale Ausstellungen geltend machen. So war er von 1874 bis 1918 Mitglied im Kuratorium des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie[216] und stand ab 1884 dem Arbeitskomitee des Heeresmuseums im Arsenal vor.[217] Im Jahr 1883 als Ehrenpräsident der »Internationalen Elektrischen Ausstellung«[218] in Wien tätig, stattete er 1904 die österreichische Abteilung der internationalen Kunstausstellung in St. Petersburg aus[219] und konzipierte als passionierter Jäger 1910 die historische Abteilung der großen Jagdausstellung im Prater.[220] Im Jahr 1900 war Wilczek Gründungsmitglied und erster Präsident der »Gesellschaft der Kunstfreunde in Wien«.[221] Seine konservative, der damals um

sich greifenden Modernisierung Wiens gegenüber kritische Haltung zeigte er auch als Präsident der Gesellschaft »Alt-Wien«, die unter anderem unermüdlich und schließlich mit Erfolg gegen das von dem »entsetzlichen Otto Wagner«[222] geplante Kaiser Franz Joseph-Stadtmuseum am Karlsplatz kämpfte.

Wilczeks großes humanitäres Engagement kam zuerst in der Gründung der Wiener Freiwilligen Rettungsgesellschaft 1881 zum Ausdruck,[223] der auch die in Kreuzenstein erhobenen Eintrittsgelder zuflossen. Im Jahr darauf rief er mit Theodor Billroth in Wien das Rudolfinerhaus ins Leben, ein privates Krankenhaus zur Ausbildung von Pflegerinnen, das 1907 um einen eigenen »Wilczek-Pavillon« erweitert wurde.[224] Noch im Jahr 1909 führte er selbst einen Rettungszug nach Sizilien, um die Opfer des Erdbebens von Messina mit Nahrungsmitteln zu versorgen.[225]

Zum offiziellen Wiener Hofleben dürfte Wilczek die meiste Zeit Distanz gewahrt haben.[226] Nach seiner Ernennung zum kaiserlichen Kämmerer war er zunächst der Kaiserin Eugenie zugeteilt worden, als sich diese gemeinsam mit Napoleon III. 1867 in Salzburg aufhielt; während der Weltausstellung 1873 war er dann als Zeremonienmeister zur Betreuung ausländischer Fürsten abgestellt.[227] Der Grund für Wilczeks späteres Fernbleiben vom Hof könnte in seiner langjährigen Beziehung zu Katharina Schratt, der Vertrauten Kaiser Franz Josephs, liegen, durch die er in eine ausgesprochen ungleiche *ménage à trois* verwickelt war.[228] Dies gab möglicherweise auch den Ausschlag, dass ihm, Stand und Verdiensten zum Trotz, zu Lebzeiten Kaiser Franz Josephs die Aufnahme in den Orden vom Goldenen Vlies verwehrt blieb.[229] Mit Kronprinz Rudolf allerdings verband Wilczek eine Freundschaft, die noch in die Kindertage des Thronfolgers zurückreichte.[230] Rudolf, in den die liberalen Kräfte der Monarchie ihre Hoffnungen legten, analysierte 1878 als knapp Zwanzigjähriger in einer anonym publizierten Schrift »Der Oesterreichische Adel und sein constitutioneller Beruf« messerscharf die mangelnde Bildung und Kultur des Adels, seine verkommenen Sitten und sein gefährliches Desinteresse an politischen und sozialen Fragen sowie »die Theilnahmslosigkeit unserer Aristokratie an dem öffentlichen Leben« und die Unfähigkeit, ihren verfassungsmäßigen öffentlichen Aufgaben nachzukommen.[231] Aus dieser Perspektive erscheint uns heute Wilczek wie ein positives Gegenbild zu diesem Befund; seine Freundschaft mit dem Thronfolger legt eine liberale Grundeinstellung nahe.[232] Die gemeinsamen Unternehmungen waren zahlreich: 1874 hatte der Kronprinz das Protektorat über die k. k. Geographische Gesellschaft übernommen, im Jahr darauf wurde Wilczek ihr Präsident; am 28. April 1879 – einen Tag nach dem berühmten, von Hans Makart inszenierten

Huldigungsfestzug für das Österreichische Kaiserpaar, an dessen Gestaltung auch Wilczek beteiligt gewesen war[233] – trat der Kronprinz gemeinsam mit Wilczek und dem Zoologen Alfred Brehm eine mehrmonatige ornithologische Forschungsreise nach Spanien, Portugal und Marokko an.[234] Seit 1884 war Wilczek dann als Mitglied des Direktionsrates und Vorsitzender des Künstlerkomitees maßgeblich an dem von Rudolf initiierten »Kronprinzenwerk« beteiligt, einer am Ende – und viele Jahre nach dem Freitod Rudolfs – nicht weniger als 24 Bände umfassenden landeskundlichen Gesamtdarstellung »Die Österreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild«/»Az Osträk-Magyar Monarchia irásban és képben«.[235] Von der liberalen Presse wurde diese Edition in Hinblick auf das erhoffte harmonische und gesellschaftlich fortschrittliche Zusammenleben der vielen Völker der Monarchie enthusiastisch begrüßt.[236]

Dass Wilczek viele Jahre später zum Ehrenpräsidenten des Kaiser-Huldigungs-Festzugs aus Anlass des sechzigjährigen Thronjubiläums Kaiser Franz Josephs im Jahr 1908 gewählt wurde, dessen Konzeption er auch entscheidend beeinflusste, erscheint aus dieser Perspektive nur konsequent.[237] Der Festzug, der 300 000 Zuschauer an die Ringstraße lockte, setzte sich aus nicht weniger als neunzehn historischen »Bildern« aus der Geschichte der Habsburgermonarchie mit viertausend Teilnehmern und einem achttausend Personen zählenden Nationalitätenfestzug zusammen. ⟦9⟧ Insgesamt geriet der Kaiser-Huldigungs-Festzug unter Wilczeks Regie zu einer eindrucksvollen Beschwörung der österreichischen Reichsidee aus liberalem Geist und stand damit wieder in engem Zusammenhang mit den politischen Forderungen des Kronprinzen Rudolf – ja, man könnte so weit gehen, die inhaltliche Gestaltung des Festzugs als bildliche bzw. theatralische Umsetzung der vom Kronprinzen erhobenen Forderungen an ein künftiges Österreich zu interpretieren, die im Jahr 1908 noch genauso aktuell waren wie zwanzig Jahre zuvor.[238]

Parallel zu seinen naturkundlichen und wissenschaftlichen Unternehmungen schuf Wilczek eine der größten privaten Sammlungen von Kunst, Kunsthandwerk und Alltagsgegenständen des Mittelalters und zählt damit zu den wichtigsten Sammlern des 19. Jahrhunderts. Dem Kunst und Wissenschaft eher gleichgültig gegenüberstehenden Elternhaus zum Trotz hatte er sich schon als Bub in seinen Mußestunden mit Vorliebe damit beschäftigt, »alte Ritterburgen, Waffen, Rüstungen zu zeichnen oder bei den Trödlern in der Nachbarschaft Umschau nach ›alten Sachen‹ zu halten. Sobald er einen Begriff von Geschichte erlangt hatte, war Kaiser Maximilian, der ›letzte Ritter‹, eine Art Hausheiliger und

Schutzpatron für ihn geworden.«[239] Als international bestens vernetzter Sammler erwarb sich Wilczek eine Kennerschaft auf dem Gebiet der mittelalterlichen Kunst, »die ihn weit über die Mehrheit der Privatsammler der ganzen Welt hinaushob.«[240]

Wilczek hatte bereits als Kind mit dem Sammeln begonnen und mit Vierzehn seine erste Inkunabel erworben.[241] Die Objekte der zunächst noch keineswegs thematisch fokussierten Sammlung waren vor dem Bau von Kreuzenstein im nahen Schloss Seebarn und wohl auch im Palais der Familie in der Herrengasse aufgestellt und befanden sich damit – wie bei den meisten Sammlern jener Zeit – in der unmittelbaren Wohnumgebung, wodurch auch Prämissen für die spätere Präsentation in den Räumen der Burg gesetzt waren.[242] Wilczek hatte Seebarn von seinem Freund Carl Hasenauer (1833–1894) neu gestalten lassen; in der Eingangshalle, die von einem von Hans Canon (1829–1885) gemalten Götterhimmel überwölbt wurde, präsentierte Wilczek ausgewählte Ahnen in idealen Bildnissen von der Hand befreundeter Maler: Canon hatte Bischof Leopold Kolonitsch,[243] Carl Rudolf Huber (1839–1896) das Bildnis des Gilbert von Saint Hilaire beigesteuert, Makart den Eck von Reischach[244] und Jan Matejko (1838–1893) das Porträt Wenzel Wilczeks gemalt. Hans Wilczek selbst hatte sich mit einem Bildnis aus der Hand Franz Lenbachs (1836–1904) in diesen Stammbaum eingereiht.[245] Über Seebarn heißt es in einem Zeitungsbericht von 1876, das Schloss sei eigentlich »ein ›Museum für Kunst und Industrie‹, mit eigenen Abtheilungen für Naturkunde und Ethnographie. In diesem ganzen Hause dient auch nicht der geringste Gegenstand dem Bedürfniß, ohne zugleich der Kunst zu dienen. […] Die kostbarsten alten Möbel bilden den Hausrath; Bronzen und Bilder der besten Meister locken nach allen Seiten; seltene Waffen und kunstreich gearbeitete Rüstungen deuten auf die ritterliche Herkunft des Schloßherrn; Rüststücke und Andenken von den Polarreisen verrathen sein Interesse an diesen wissenschaftlichen Expeditionen; die ungeheuren Felle erlegter Löwen und Eisbären reichen sich unter dem neutralen Klima dieser Salons die Pranken […].«[246]

Das nach mehreren Jahrzehnten des Sammelns zusammengestellte Inventar vom Anfang des 20. Jahrhunderts vermittelt in lapidarer Übersicht zumindest eine Ahnung vom Reichtum der Sammlungen.[247] 1926, vier Jahre nach dem Tod Wilczeks, wurde der Gesamtumfang der Sammlungen schließlich auf mehr als 100 000 Einzelobjekte geschätzt.[248] Nach wie vor harren diese Sammlungen, soweit noch vorhanden, ihrer wissenschaftlichen Erforschung, kaum etwas ist über Wilczeks Austausch mit anderen Sammlern und Museen bekannt. Eine Ausnahme bildet der Kontakt zum Berliner Museumsdirektor Wilhelm von Bode.[249]

Bemerkenswert ist, dass Wien bei Wilczeks Käufen nur eine untergeordnete Rolle spielte.[250] In den Jahren zwischen 1860 und 1880 waren Triest, Venedig, Rom, Padua, Barcelona, Sevilla, Madrid, Dijon, Straßburg, Köln, Frankfurt, Nürnberg, Salzburg und Innsbruck die bevorzugten Erwerbungsorte.[251] So entstand eine Sammlung, die hinsichtlich der Provenienz ihrer Stücke alle nationalen Grenzen sprengte – eine nationale Einengung stünde auch der umfassenden Konzeption, die Wilczek mit Kreuzenstein und seinen Sammlungen verfolgte, entgegen.[252] Besonders bemerkenswert ist, dass Wilczek seine Sammlungen bereits früh historischen Gegenständen des alltäglichen Gebrauchs und damit vielen nach herkömmlichem Verständnis marginalen Objekten öffnete.[253]

Wilczeks Sammlungen hatten kurz vor der Wende zum 20. Jahrhundert eine Fülle und Dichte erreicht, die es ermöglichte, für die Ausstattung von Kreuzenstein aus einem riesigen Fundus das jeweils Passende zu wählen. Die Kollektion war »so umfangreich und zählt so viele Stücke von kulturgeschichtlicher Bedeutung, ja eine so stattliche Reihe von sehr seltenen Stücken, dass selbst von öffentlichen Kunst- und Kunstgewerbemuseen nur die hervorragenderen damit verglichen werden können, wozu noch als im besonderen wertvoll der Umstand kommt, dass die Sammlung nur auf die mittelalterliche Kunst beschränkt blieb, also auch vom wissenschaftlichen Standpunkte aus ein geschlossenes Ganzes bildet.«[254] Über die Skulpturensammlung in Seebarn heißt es: »Da stehen in langen Gängen rechts und links dicht aneinandergereiht mittelalterliche Schnitzbilder zu Hunderten aufgestapelt, in mehrfachen Reihen übereinandergeschichtet bis zur Decke hinan, mehrfach vor- und hintereinander; ein ganzes Museum mittelalterlicher Schnitzerei vom ältesten Romanischen an bis zu den letzten Ausläufen der Gothik, die mannigfachsten kirchlichen Stoffe und Heiligenlegenden behandelnd, in jeder Art Staffirung und Vergoldung, in jeder Grösse. Es dürfte dies die reichste Sammlung dieser Art sein [...].«[255]

Wenige Jahre später, im Jahr 1902, sollte es angesichts des Umfangs der nach wie vor wachsenden Sammlungen notwendig werden, mit dem Kunsthistoriker Alfred Walcher von Molthein (1867–1928), dem Bruder des seit 1895 auf Kreuzenstein arbeitenden Architekten Humbert Walcher von Molthein, einen Fachmann als Kustos einzustellen.[256] Seine Aufgabe bestand vor allem darin, das Inventar anzulegen und Wilczek bei seinen Reisen zu begleiten oder zu vertreten; in manchen Fällen konnte Walcher, der selbst sammelte, auch eigenmächtig – aber stets nach Rücksprache – Ankäufe tätigen. Die Bauarbeiten waren zu jener Zeit bereits weit gediehen und der Transport der Objekte

nach Kreuzenstein musste vorbereitet werden: »Die Speicher in den Schlössern Seebarn und Tresdorf waren angefüllt mit Werken der Plastik und Malerei, mit gotischen Möbeln und den Arbeiten deutscher Handwerker in allen möglichen Techniken. Wie in Kaufläden des Mittelalters standen Reihen alter Gläser, Tonkrüge und Zinnkannen hintereinander, dann wieder unzählige Folgen von gotischem Türbeschlag, altem Werkzeug, alchimistischen Retorten usw.«[257] Nun galt es nicht mehr allein, eine exquisite Sammlung aufzubauen – diese bestand ja in ihren wesentlichen Teilen bereits – sondern jene breite Masse an Objekten zu akquirieren, die zur Ausstattung einer mittelalterlichen Burg notwendig war. So erwarb Wilczek für die im obersten Geschoß des Palas gelegenen vierzehn Schlafzimmer »in wenigen Wochen aus den entlegensten Bergtälern Tirol's« ebenso viele Betten des 15. und 16. Jahrhunderts, und dreißig mittelalterliche Truhen wurden – für 40 Mark pro Stück – im Thüringer Wald erworben.[258] Dass angesichts dieser Zahlen Quantität vor Qualität gestellt wurde, versteht sich von selbst. Zugleich aber lag genau dies im Anspruch Wilczeks begründet, mit Kreuzenstein weniger ein kunsthistorisches, als vielmehr ein »kulturgeschichtliches Bild« des Mittelalters zu entwerfen, wie Alois Riegl zur selben Zeit die gängige Rekonstruktions- bzw. historisierende Vergegenwärtigungspraxis charakterisierte.[259] Ein genuin kulturgeschichtlicher Zugang ist in der ganzen Breite des Wilczekschen Sammelns – und damit in seinem Konzept von Geschichte – zu erkennen.

Wilczek beschränkte sich also keineswegs auf das Sammeln hochkarätiger mittelalterlicher Kunst, sondern versuchte, die ganze Lebensrealität des Mittelalters, wie sie sich ihm darstellte – von der Banalität des täglichen Essgeschirrs bis hin zum bedeutenden Kunstwerk – in umfassender Weise durch materielle Relikte zu dokumentieren und durch die Präsentation auf Kreuzenstein dieses imaginäre Mittelalter künstlich wiederherzustellen. Die traditionellen Grenzen zwischen den Sammelgebieten spielten dabei keine Rolle; Wilczek sammelte – ähnlich wie zur selben Zeit Albert Figdor in Wien – mit derselben Begeisterung Möbel, Hausrat, Tafelbilder, Skulpturen, Waffen, Türbeschläge, Grafik, Musikinstrumente, orientalische Teppiche und Turnierkleider. Der Bestand an mittelalterlicher Tafelmalerei war ehemals bedeutend, darunter befanden sich Werke von Jean Fouquet, Rogier van der Weyden, Konrad Witz, Lucas Cranach d. Ä. und Bernhard Strigel.[260] ⟦27–30⟧ Allerdings trennte sich Wilczek noch zu Lebzeiten aus unbekanntem Grund von einigen seiner wertvollsten Bilder. Dagegen ist mit den Glasgemälden ein für den Gesamteindruck der Innenräume von Kreuzenstein wesentlicher Sammlungsbestand heute noch zum Großteil in situ vorhanden.[261]

Auch die Waffensammlung – eine der bedeutendsten in Österreich – ist noch in der Burg untergebracht.[262] Unter den zahlreichen Skulpturen aus Wilczeks Besitz zählten ein Vesperbild[263] aus der Zeit um 1400 ⟦31⟧ und ein Sitzender Bischof von Tilman Riemenschneider[264] zu den wichtigsten Stücken.

Großen Stellenwert in der Sammlung Wilczeks nahmen mittelalterliche Handschriften und Inkunabeln ein.[265] Einer der größten Schätze der Bibliothek von Kreuzenstein war eine um 1420/40 vermutlich in Wien entstandene, mit ganzseitigen Miniaturen geschmückte Abschrift des »Jüngeren Titurel« Albrechts von Scharfenberg ⟦32⟧, die die Bedeutung mittelalterlicher Ritterepen sowohl für den Sammler Wilczek, als auch die Konzeption seiner Burg belegt.[266]

Die Möbelsammlung hat ihr Hauptstück im Sakristeischrank aus Neustift bei Brixen ⟦91⟧, an dessen Erwerb sich Wilczek wie folgt erinnerte: »Mein bedeutendstes gotisches Einrichtungsstück, ein Schrank, der wohl der größte aus dieser Zeit in der ganzen Christenheit ist, wurde mir von den Mönchen des Stiftes Neustift bei Brixen angeboten, da sie von Sammlern und Händlern so gequält wurden, ihn herzugeben, und in solcher Angst lebten, daß er in unrechte Hände kommen würde, daß sie ihn mir durch meinen Freund Rudolf Haidinger um wohlfeiles Geld antragen ließen. Ich kaufte ihn, ohne ihn noch gesehen zu haben, und stellte ihn im Saal der Burg auf.«[267]

Wie bei anderen Sammlern auch waren nicht zuletzt solche Objekte von besonderer Bedeutung, die durch das Wissen um ehemalige Besitzer den konkreten historischen Bezugsrahmen mit der Aura einer Reliquie verbanden.[268] ⟦33⟧

Adalbert Franz Seligmann hat Wilczeks Sammelleidenschaft und Geschichtsversessenheit im Jahr 1907 als Reaktion auf eine als unzulänglich empfundene Gegenwart verteidigt: »Diese ›Flucht in die Vergangenheit‹ ist bei einem feinfühligen Kunstliebhaber zu begreifen. Die Art, wie heute Kunst – und nicht nur diese! – als Geschäft oder als Politik betrieben wird, der kollektivistisch-demokratische Zug unserer Zeit, der auch in der Kunst sich geltend macht und auf der anderen Seite als Opposition ein affektiertes Aesthetentum und einen krampfhaften Pseudo-Individualismus großgezogen hat, die Abkehr von aller Tradition, die laute Anmaßlichkeit, mit der sich zumeist jene vordrängen, die es am wenigsten nötig hätten – alles das mag einem vornehmen Geist das Kunsttreiben der Gegenwart so weit verleiden, daß er überhaupt nichts damit zu tun haben will. [...] Wenn aber solches Leben und Weben im Vergangenen bei manchem anderen als Marotte oder Donquixoterie erscheinen könnte, ist hier davon keine





Spur zu finden.«[269] Nur ein einziges Mal publizierte der Fachmann Wilczek ausführlich über eines seiner Sammelgebiete. Die 1903 gedruckten »Erinnerungen eines Waffensammlers« sind ein sachlich, geradezu nüchtern formuliertes Dokument seiner profunden Kenntnis der Materie, das großteils ohne romantische Rückschau auf ein ideales Mittelalter auskommt.[270] Auch dieser Aspekt ist Teil des Persönlichkeitsbildes des Bauherrn von Kreuzenstein.

Die Leidenschaft für das Mittelalter als Sammler und Bauherr ebenso wie die »theatralische« Inszenierung von Geschichte, die in Aktivitäten wie dem Festzug von 1908 zum Ausdruck kommt, steht scheinbar in Kontrast zu den äußerst praktischen und auf die Bedürfnisse der unmittelbaren Gegenwart ausgerichteten Interessen des Grafen auf dem Gebiet von Wissenschaft, Forschung und humanitärer Hilfe – und es war dies ein Gegensatz, den schon die Zeitgenossen um 1900 glaubten entschuldigen zu müssen: »Kein gotischer Mensch, sondern ein Mann, der mit beiden Füßen in seiner eigenen Zeit steht, mit ihren bewegenden Ideen Fühlung hat, ist er weit davon entfernt, im stahlblinkenden Helm und Harnisch zu seinen Ahnenbildern sich malen zu lassen.«[271]

Der Zusammenbruch der Monarchie traf Wilczek hart, für ihn wie für viele andere war tatsächlich eine Welt untergegangen. 1920 schrieb er voller Verbitterung an Philipp Fürst zu Eulenburg-Hertefeld: »Jedenfalls sind unsere Wunden in Österreich tiefer, – Deutschland ist stärker, geeinter und wird gewiß wieder erstehen. Österreich ist ganz zerstückt und wird sich nicht

⟦27⟧ Konrad Witz, Salomo und die Königin von Saba, um 1435/37, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie

⟦28⟧ Nach Rogier van der Weyden, Der heilige Lukas, die Madonna malend, um 1500, Brügge, Groeningemuseum





wiederfinden können. Die Menschen sind schwach und klein – gedanken- und energielos. Ich schäme mich, ein Österreicher, ein Wiener zu sein. Wir haben alle unsere Ideale verloren, ein Chaos von Begriffen und Anschauungen umgibt uns. Wenn ich den Kopf hoch halte, so ist es mir nur dadurch möglich, daß ich in der Vergangenheit lebe [...].«[272]

Am 27. Jänner des Jahres 1922 starb Wilczek in seinem Wiener Palais im Alter von vierundachtzig Jahren. An sein Sterbebett hatte man zwei mittelalterliche Topfhelme aus der Rüstkammer von Kreuzenstein gebracht. Nach der Einsegnung in der Wiener Michaelerkirche wurde der Leichnam nach Kreuzenstein überführt und in der fast fünfzig Jahre zuvor begonnenen Gruft beigesetzt.[273] Sophie Fürstin Oettingen-Oettingen wies auf die innige Verbindung des Bauherrn mit seinem Werk hin, als sie der Familie schrieb, nun sei »das Kostbarste auf Kreuzenstein hinaufgekommen, er selbst, der Schlußstein.«[274]

Bauherr und Bauhütte

Kreuzenstein entstand nicht nach den Plänen eines Architekten, sondern ist das Werk eines in der Architektur und zahlreichen anderen Fächern mit großer Leidenschaft, viel Sachverstand und noch mehr Intuition dilettierenden Aristokraten – ein für den Schlossbau des Historismus, in dem die Architekten oft nur als »Erfüllungsgehilfen« des Bauherrn fungierten, nicht

⟦29⟧ Lucas Cranach d. Ä., Herzog Johann von Sachsen, um 1534-37, New York, The Metropolitan Museum of Art

⟦30⟧ Bernhard Strigel, Die Familie des Johannes Cuspinian, 1520, Privatbesitz





ungewöhnliches, hier aber besonders konsequent umgesetztes Phänomen.[275] Sowohl in seinen 1908 publizierten »Ansichten über Konservierung und Restaurierung alter Kunstwerke«, als auch in den posthum herausgegebenen Erinnerungen kommt Wilczek wiederholt auf seine maßgebliche und aktive Rolle beim Bau der Burg zu sprechen, die er ohne Zweifel als sein ureigenstes Werk betrachtete. Der Archivar von Kreuzenstein, Johann Paukert, stellte im Jahr 1911 seiner ansonsten trocken-nüchternen historischen Darstellung der Geschichte der Burg seit dem Mittelalter eine Einleitung voran, die dem Bauherrn – und nur diesem – das beinahe zauberische Vermögen zur Wiederbelebung der mittelalterlichen Vergangenheit zuschreibt: »Mit einer Handvoll vergilbter Pergamente tritt der Geschichtsfreund vor die verwitterten Trümmer einer mittelalterlichen Burg – und es erhebt sich alsbald das einst so stolz auf dem Fels gebaute Schloß mit seinen himmelwärts ragenden Türmen, aus ihren Steinsärgen steigen die eisengepanzerten Burgherren, in den Höfen tummelt sich wieder lustiges Turniervolk und vom hohen Bergfried ruft wieder des Torwarts Horn den fröhlichen Gruß den sich nahenden Gästen. [...] In der Hand die alten, aus manchen verstaubten Winkeln zusammengesuchten Urkunden, blickt er auf die moosbewachsenen Trümmerhaufen, und flugs fügen sich die Steine regelrecht aneinander, erheben sich die zierlichen Säulchen, schließen sich die feinen Rund- und Spitzbogen, beleben sich die Gemächer mit ihren alten Bewohnern, ziehen Scharen reisigen Volks über die herabgelassene Zugbrücke [...].«[276]

⟦31⟧ Vesperbild, um 1400, Kreuzenstein

⟦32⟧ Albrecht von Scharfenberg, Jüngerer Titurel, Wien (?) um 1420–40, fol. 213 verso, München, Bayerische Staatsbibliothek



Ludwig Hevesi, der Kreuzenstein als »modern-altertümliches Rittergedicht« bezeichnete, charakterisierte Wilczek als »Selbstarchitekt«,[277] der den eigentlichen Architekten nur als technischen Berater angesehen und ihm genaueste Anweisungen zur Ausführung seiner Vorhaben gegeben habe. Und nach Camillo Sitte war Wilczek »sein eigener Architekt, sein eigener Bauleiter«, der »eine solche Kennerschaft mittelalterlicher Kunst und Kunsttechnik und insbesondere des mittelalterlichen Burgenbaues nach jeder Richtung sich erworben hat, dass ihm hierin nur Spezialisten wie Viollet-le-Duc oder Essenwein zur Seite gestellt werden können. In der intimsten Kennerschaft des mittelalterlichen Burgenbaues überragt Graf Wilczek ohne Zweifel alle lebenden Architekten und was die regelrechte Erlernung der Baukunst als besonderen Beruf betrifft, so wurde das bisschen Schulbildung und Atelierpraxis reichlich ersetzt durch decennienlange Übung im Bauen selbst. So ist Graf Wilczek, gleichsam ein Architekt und Baumeister von dem Schlage früherer Zeiten, als derjenige, der Kathedralen und Schlösser zu bauen wusste, noch nichts verstand von Graphostatik und Geometrie der Lage.«[278] Sitte unterstreicht, dass Wilczek »nicht blos die Ideen angab oder dem Künstler blos auftrug, was gemacht werden solle, sondern dass er auch selbst die Entwürfe zeichnerisch herstellt, ja selbst die Naturdetaile regelrecht in allen Ansichten mit allen constructiven Angaben

⟦33⟧ Drehbank Kaiser Maximilians I., Kreuzenstein

eigenhändig ausführt«; der professionelle Architekt hingegen bilde »dasjenige stetig ziehende Gewicht im Uhrwerk, das immer da ist, immer anordnet, immer alles überwacht, damit die Arbeit nicht stille steht und alles klappt. Dieser Architekt durfte aber kein blosser Bauführer sein, sondern er musste gleichfalls aus eigener Kraft einem solchen Werke gewachsen, musste vor allem selbst ein ganzer Künstler sein […].«[279]

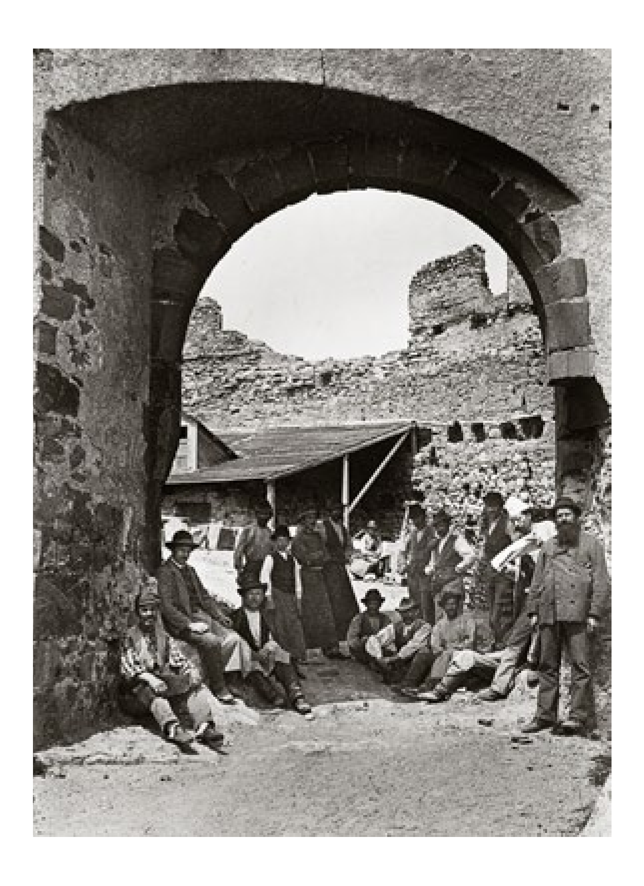
Die Mitglieder der Bauhütte, die Wilczek eigens für den Bau von Kreuzenstein zusammenstellte, wurden vorwiegend aus dem Friaul und dem Veneto rekrutiert.[280] ⟦34⟧ Die wohl von Wilczek selbst fotografierten Porträts der Bildhauer Milani und Spiera ⟦35, 36⟧ belegen das besondere Naheverhältnis des Bauherrn zu seiner Bauhütte. Zahllose phantasievolle bauplastische Details an Kapitellen, Konsolen, Schlusssteinen und Portalen zeugen ebenso wie die präzise aufeinander abgestimmten Arbeiten von Zimmermann, Tischler, Kunstschmied, Holzschnitzer und anderen Gewerken vom hohen Niveau der Bauhütte.[281] Sitte fand dafür 1898 Worte, die auch als Kritik am allgemeinen Baugeschehen jener Zeit zu verstehen sind: »Hier gibt es keine sociale Frage, keine Accordarbeit, keine Schleuder-, keine Zwangsarbeit; hier wird die Arbeit um ihrer selbst willen gethan, weil es so schön ist, das alles werden zu sehen, weil es fesselnd ist, so milde geführt und belehrt, so freundlich belobt zu werden, so angenehm untergebracht zu sein. Dieser Umstand verdient und fordert eingehende Betrachtung, weil er wesentlich zum Gelingen des Werkes beiträgt, und auch weil diese Verhältnisse im Gegensatze zur modernen socialen Zerfahrenheit deutlich zeigen, dass auch heute noch echtes, frohes, künstlerisches Schaffen möglich ist, wenn die Sache nur richtig angefasst wird.«[282] Er nennt die Arbeiter eine »Art Künstlergenossenschaft, besser gesagt Gefolgschaft, denn sie sind […] die hier am Bau freigewordenen Lehrlinge, die Schüler des Bauherrn […]; man sieht hier neben alten echten Kunstwerken auch ein Stück alten gesunden Kunstlebens, ein Stück alten Bauhüttenlebens vor sich wiedererstanden.«[283]

Robert Stiassny meint 1908, Wilczek habe »in den ausführenden Architekten […] vielfach nur Nebenmeister gesehen« und die Arbeiter und Handwerker »in einer Art familiärer Kunstschule und Baubruderschaft sich erst herangezogen.« »Daher«, so Stiassny, »die Abwesenheit aller Schablonenarbeit, das Gepräge des organisch Gewordenen, allmählich Weitergebildeten, harmonisch Angealterten, das die einzelnen Bautrakte zwanglos ineinander übergehen lässt. […] Nur einer jahrzehntelangen Hingabe an das gotische Bauideal, nur einem starken künstlerischen und persönlichen Willen konnte eine in allen Teilen so gleichgewiegte Leistung gelingen«.[284] In seinen Memoiren

betont Wilczek immer wieder Fleiß und Geschicklichkeit, mit der »seine« Handwerker in Kreuzenstein arbeiteten, »wie stolz sie auf ihre Leistungen sind und wie sie sich bedeutender fühlen als ihre Berufsgenossen, die nur Wohnhäuser und Fabriken bauen.«[285]

Die Kreuzensteiner Bauhütte war durch ihre Verbindung mit dem künstlerisch aktiven Bauherrn zwar ein Sonderfall, aber keineswegs die einzige derartige Einrichtung. So hatte man etwa für den 1896 begonnenen Wiederaufbau der Deutschordensburg Busau/Bouzov in Mähren, den Georg Ritter von Hauberrisser im Auftrag Erzherzog Eugens leitete, eine »echte ›Bauhütte‹ alten Schlages« gegründet, von der auch hier eine Wiederbelebung alter Handwerkstradition erhofft wurde.[286] Auch Friedrich von Schmidt, dessen Mitarbeiter Carl Gangolf Kayser gewesen war, hatte beim Bau des Wiener Rathauses – anders als bei vergleichbaren Bauprojekten der Wiener Ringstraße – eine »Bauhütte« installiert, die vorwiegend mit der Herstellung der aufwendigen Steinmetzarbeiten betraut wurde, allerdings nicht, »um eine alte Tradition wiederzubeleben, sondern um – zweckrational – Arbeitsgänge zu ersparen«.[287] Implizit ist allerdings auch hier die mittelalterliche Bauhüttentradition präsent.[288] Camillo Sitte diente Kreuzenstein in seinem Aufsatz von 1898 offenkundig als positives Gegenbild zum zeitgenössischen Architekturbetrieb und seiner Baupraxis, als Gegenentwurf zu der zunehmend als »seelenlos« und »unkünstlerisch« empfundenen architektonischen und kunstgewerblichen Massenproduktion seiner Zeit. Dass Sittes Hymne auf die Burg des Grafen Wilczek just im ersten Jahrgang der neuen Zeitschrift des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie erscheint, ist dabei auch als Signal zur Reform des Kunstgewerbes zu verstehen, das Sitte aus dem Geist mittelalterlicher Bauhüttentradition erneuern zu können glaubte. Sein Rekurs auf die Bauhüttentradition des Mittelalters steht für die Forderung nach einer Revitalisierung traditioneller Handwerksformen und -techniken unter dem Eindruck der rapiden Industrialisierung während des 19. Jahrhunderts, wie sie etwa schon von John Ruskin in den »Stones of Venice« 1851–1853 vertreten worden war und über die »Arts and Crafts«-Bewegung um William Morris auch die Vordenker der Wiener Kunstgewerbebewegung beeinflusste. Das Mittelalter wurde hier zum idealen Zeitalter einer verlorenen, religiös begründeten Einheit von Kunst und Leben stilisiert – eine Deutung, die wohl auch das für Kreuzenstein grundlegende Mittelalterbild des Grafen Wilczek bestimmt haben wird.[289]

Wenn der Bauherr zum »Schöpfer« wird und sich selbst der gelernte Architekt Camillo Sitte angesichts dieser Tatsache zur »Scheidung des geistigen Eigenthumsrechtes an einer hervorragenden Kunstschöpfung«[290] genötigt sah, geraten die ausführenden



Architekten zwangsläufig in den Hintergrund. Kreuzenstein ist, was Form und Inhalt betrifft, insgesamt weitaus stärker von der Person des Bauherrn bestimmt, als von den künstlerischen Absichten und Möglichkeiten der Architekten. Über das Verhältnis Wilczeks zu dem jungen Humbert Walcher von Molthein sind wir kaum unterrichtet; zur Zusammenarbeit mit Kayser schreibt der Bauherr von Kreuzenstein nicht ohne Herablassung: »Er war in seinem Fache sehr talentiert, doch teilte ich nicht immer seine Ansicht und auf diese Weise kam es oft zu schweren Streitigkeiten zwischen uns.«[291] Das »ganz eigenartige Verhältnis des Bauherrn zu seinem Architekten« gipfelte im Wunsch Carl Gangolf Kaysers, unter den Stufen des Gruftaltares von Kreuzenstein bestattet und damit gleichsam seinem Werk, das er mit einem äußerst selbstbewussten Bauherrn zu teilen hatte, inkorporiert zu werden.[292] Immerhin erinnert bis heute eine von Wilczek bei Victor Tilgner in Auftrag gegebene Büste in einer Nische im Obergeschoß der Loggia an den Architekten.[293]

Kreuzenstein ist dennoch der Höhepunkt im Schaffen Kaysers und Walchers von Molthein, die als »Spezialisten« für den

⟦34⟧ Hans Graf Wilczek (?), Mitglieder der Bauhütte von Kreuzenstein unter dem Torbogen des späteren Halbrunden Turmes, 1887



⟦35⟧ Hans Graf Wilczek (?), Der Bildhauer Francesco Milani, 1887



⟦36⟧ Hans Graf Wilczek (?), Der Bildhauer Pietro Spiera, 1887

Wiederaufbau und die Restaurierung von Burgen und Schlössern fast ausschließlich für aristokratische Auftraggeber tätig waren.[294] Charakteristisch für ihre Arbeiten ist das große Interesse an den unterschiedlichen historischen Dimensionen eines Bauwerks, und seien sie – wie im Fall von Kreuzenstein – nur erfunden.[295] Viele ihrer Bauten zeichnen sich durch formalen Reichtum aus und nehmen auf die Geschichtlichkeit des Objekts Rücksicht: Waren die durch stilistische Unterschiede in Erscheinung getretenen Spuren der Jahrhunderte an einem Bau bereits vorhanden, so wurden sie durch Restaurierung und Ergänzung verstärkt; fehlten sie, so konnten sie jederzeit künstlich hergestellt werden.

In der atmosphärischen Dichte, seiner konzeptuellen und formalen Logik und Konsequenz sowie der bis heute eindrücklichen Wirkung auf den Betrachter ist Kreuzenstein das Ergebnis des Zusammenwirkens eines außerordentlich aktiven Bauherrn mit einer handwerklich versierten Bauhütte, unterstützt von mehr oder weniger freiwillig in den Hintergrund tretenden Architekten, deren »Handschrift« sich vor allem in der baukünstlerischen Grundhaltung – etwa der für Kaysers Schaffen insgesamt charakteristischen Freude an komplexen räumlichen Verschränkungen – artikulieren konnte.[296] Das im 19. Jahrhundert vielfach belegte intensive persönliche Engagement des aristokratischen Bauherrn und die enge intellektuelle Verbindung mit seinem Werk ist hier wie in kaum einem anderen Bau seiner Zeit bis in das kleinste Detail formbestimmend geworden.

Wiederaufbau

Am 25. September 1874, mehr als zwei Jahre nachdem sie Wien verlassen hatten, feierten die Teilnehmer der von Wilczek finanzierten und streckenweise auch begleiteten Polarexpedition ihren triumphalen Empfang in der Reichshaupt- und Residenzstadt. Als nun dieses wohl größte Abenteuer seines Lebens abgeschlossen war, begann der damals 37-jährige Wilczek noch im selben Jahr mit dem Wiederaufbau von Kreuzenstein, der ihn bis ins 20. Jahrhundert hinein beschäftigen sollte.[297] Auf der Suche nach einem geeigneten Platz zur Errichtung einer neuen Familiengruft war Wilczek bereits in den Sechzigerjahren auf die Ruine in Sichtweite von Schloss Seebarn aufmerksam geworden: »Da zog es mich an die Stelle, an welcher ich in meiner Kindheit so oft mit romantischem Sinnen geweilt hatte im Anblick meines geliebten Donaugeländes mit dem Kahlenberg und der guten Wienerstadt, aus welcher die obere Spitze vom Stephansturm herübergrüßt. Der Platz, wo die Kapelle in Kreuzenstein gestanden

hatte, war noch zu erkennen. Dort suchte ich nach der alten Gruft, es war aber keine vorhanden. Die Kreuzensteiner hatten sich anderswo begraben lassen.«[298] Es war also nicht zuletzt der mit Erinnerungen an die frühe Jugend verknüpfte »romantische« Aussichtspunkt, der den Ausschlag für die Wahl des Bauplatzes gab. Zugleich war es Wilczek aber auch wichtig, die Ursprünge von Kreuzenstein historisch möglichst weit zurückzuverfolgen; den Ringwall, der die Burg bis heute umgibt, datierte er gar in prähistorische Zeit.[299] Romantische Vorstellung und scheinbar objektive archäologisch-antiquarische Spurensuche gehören in Kreuzenstein zusammen.

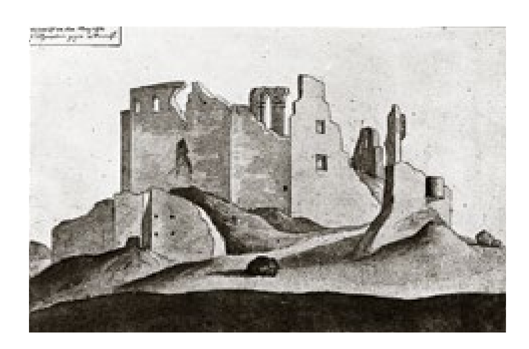
Das mittelalterliche »Grizzanestein« war im Jahr 1115 erstmals urkundlich erwähnt worden, damals hatte die Burg im Besitz der Grafen von Formbach gestanden.[300] Vom 13. bis ins frühe 17. Jahrhundert wurde Kreuzenstein als landesfürstliches Lehen verwaltet und erst nach 1619 von Kaiser Ferdinand II. der Familie der Grafen von Saint-Hilaire in erblichen Besitz übergeben. Während des Dreißigjährigen Krieges von schwedischen Truppen besetzt und als Hauptquartier des Generals Lennart Torstenson genutzt, wurde Kreuzenstein zu Verteidigungszwecken ausgebaut und schließlich 1645, beim Abzug der Schweden, gesprengt. Ein Stich Georg Matthäus Vischers zeigt den verwahrlosten und verlassenen Zustand der Burg zu Beginn der Siebzigerjahre des 17. Jahrhunderts. Im Jahr 1698 kam die Ruine schließlich durch Heirat in den Besitz der Familie Wilczek und wurde – wie so viele funktionslose Wehrbauten – zum Steinbruch für den Bau neuer Gebäude: »Die herumliegenden Mauertrümmer dienten den Bewohnern der nahen Dörfer als Baumaterial. Meine Vorfahren selbst bauten damit Meierhöfe und Granarien. Als schließlich Ruhe eintrat und Gras über die schweren Wunden gewachsen war, ragten nur noch einige Mauerzacken und Pfeiler aus den Trümmern.«[301] Lange vor dem Entschluss zum Wiederaufbau hatte sich auch Wilczek selbst an der Ruine schadlos gehalten, als er zur angemessenen Ausschmückung des Bärenzwingers im 1863 eröffneten Tiergarten am Schüttel im Prater »ein Stück einer alten Mauer mit einem Erker« abtragen und nach Wien bringen ließ.[302] Schon bei diesem Projekt spielten Authentizität des Materials und die bildmäßige Wirkung der Architektur eine gewichtige Rolle: Glaubt man dem offiziellen Führer durch den Tiergarten, so hätte der Landschaftsmaler Schrödl mit seinem Entwurf für den Bärenzwinger gezeigt, »in welcher Weise eine Ruine gebaut werden muss, wenn sie die vollständige Illusion einer Ruine und nicht die eines Artefactes machen soll.«[303]

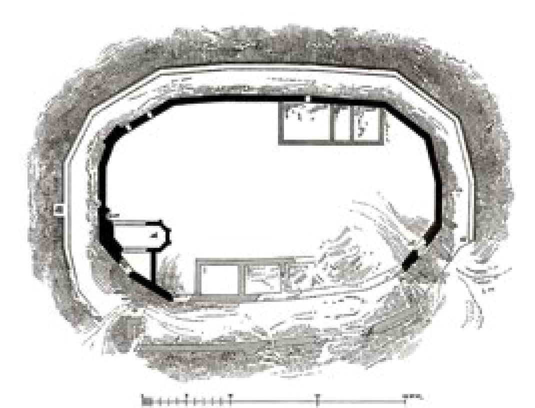
In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war das nur mäßig pittoreske Kreuzenstein vor allem als Aussichtspunkt bekannt:

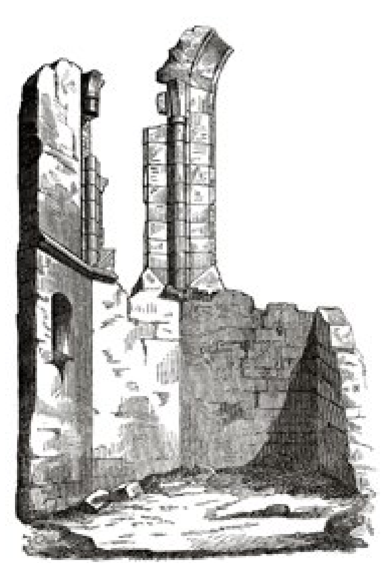
»Diese Ruine stellt sich sehr ausgezeichnet dar, von welcher Seite man sich ihr nähert, und ist weithin sichtbar, doch verspricht sie mehr als sie hält. Kreuzenstein gehört nicht unter die malerischen Ruinen, und ist so verfallen, daß der Alterthümler wenig Befriedigung findet, doch ist die Aussicht lohnend. […] Die Hauptmauern stehen fast noch ganz, und lassen Umfang und Gestalt der Veste genau erkennen. […] Der alte Thorbogen ist noch gut erhalten, im Inneren der Burg aber nichts mehr zu erkennen als ein Fenster der Kapelle.«[304] Ansichten aus dem Skizzenbuch Ferdinand von Wetzelsbergs überliefern präzise den Zustand der Burg in den Jahren um 1815–25.[305] ⟦37⟧

Gegen Ende der Sechzigerjahre waren noch zwei ovale, in unregelmäßiger Höhe erhaltene Mauerringe vorhanden, deren äußerer die Umfassungsmauer markierte, während der innere Teil die Reste der Hauptburg bildete. Im Westen fanden sich noch Fragmente des polygonalen Chores der Kapelle, im Osten eine hohe, von einem Tor durchbrochene Mauer. Karl Fronner, der 1869 die Burg in ihrem damaligen Zustand publizierte ⟦38, 39⟧, bot sich folgendes Bild: »Das Innere der Burg ist überraschend kahl und leer, dafür aber reichlich mit grösseren und kleineren Mauerbruchstücken und mit Sandsteinblöcken bedeckt. So wenig als sich die Spur eines Hauptthurmes, der zwar bei dieser Burganlage nicht gerade nothwendig war, findet, eben so wenig biethen die wenigen Fundamentsmauern im Inneren des gegen das Thor hin abschüssigen Burghofes genügende Anhaltspunkte, um über die Ausdehnung der Wohnhäuser und Nebengebäude etwas Bestimmtes angeben zu können.«[306] Wilczek selbst schreibt über den Zustand der Ruine vor dem Wiederaufbau: »In der ganzen Burg gab es keinen gewölbten oder geschlossenen Raum mehr, auch kein Fenster, welches noch seinen oberen Sturz gehabt hätte; so gründlich war alles verwüstet.«[307] ⟦40, 41⟧

Nachdem Probebohrungen im Felsgestein unter der Kapelle keinen Aufschluss über die Existenz einer Gruft ergeben hatten, entschloss sich der Bauherr, »ein Gruftgewölbe in den Felsen sprengen zu lassen und die Kapelle zu restaurieren, eigentlich neu zu erbauen.«[308] Gemeinsam mit Carl Gangolf Kayser entwarf Wilczek die ersten Pläne, »die aber später oft verändert wurden.«[309] Nach der Fertigstellung der Kapelle – die Gruft war 1884 geweiht worden[310] – machte sich Wilczek an die Errichtung anderer Bauteile, wobei die noch deutlich sichtbaren, ein unregelmäßiges Oval beschreibenden Fundamente der alten Burg beibehalten und in den Neubau einbezogen wurden.[311] Der Bau, für den jährlich 50 000 Gulden vorgesehen waren,[312] zog sich langsam hin, »in der Reihe, wie sie das Bedürfnis von selbst verlangte. […] Auf diese Weise entstand die Küche, der Stall, der Söller, der







Saal, die Rüstkammer, die Bibliothek, das Archiv, die Kunstkammer und viele Räume für die Burgbewohner und ihre Gäste.«[313] Dabei dachte Wilczek wohl zu keinem Zeitpunkt daran, die Burg in größerem Ausmaß tatsächlich bewohnbar zu machen; von Anbeginn war Kreuzenstein vorwiegend für imaginäre Bewohner bestimmt. Zunächst sollte auch nur ein Teil der Burg ausgebaut und inmitten der ruinösen Umgebung lediglich ein Mausoleum errichtet werden – eine Überlegung, die offensichtlich noch ganz von der romantischen Deutung der Ruine als Sinnbild der Vergänglichkeit bestimmt war. Der Entschluss zum vollständigen Wiederaufbau fiel erst im Lauf der nächsten Jahre.[314]

Wilczek sah Kreuzenstein auch nicht als Restaurierungsprojekt, habe er doch »mit dem besten Willen oder der schlechtesten Intention am Hügel von Kreuzenstein keine Sünde begehen« können, wie er 1908 schreibt: »Ich konnte dort nichts restaurieren, geschweige denn verderben, denn es war keine Burg zur Stelle, sondern nur mehr ein Steinhaufen. Meine Phantasie konnte zügellos walten und die aus Stein, künstlicher Patina und altem Gerät zusammengefügte Nachahmung einer mittelalterlichen Burg […] entstehen lassen.«[315] Diese »Nachahmung« bedingte allerdings auch, dass die Burg mit einer hypothetischen

⟦37⟧ Ferdinand von Wetzelsberg, Ruine Kreuzenstein, um 1815–1825, Wien, Albertina
⟦38⟧ Ruine Kreuzenstein, Grundriss, 1869
⟦39⟧ Ruine Kreuzenstein, Apsis der Kapelle, 1869



Baugeschichte ausgestattet werden musste, da »solche Burgen viele Jahrhunderte zu ihrer Vollendung brauchten.«[316] In den formalen Differenzen zwischen Romanik und Gotik wird Eklektizismus damit zum historisch legitimierten Programm, das eine mehrere Jahrhunderte umfassende bauliche Entwicklung suggeriert. Stilistische Vielfalt darf also keinesfalls mit stilistischer Unsicherheit verwechselt werden. »Stil« bedeutet in Kreuzenstein den formalen Ausdruck einer bestimmten Etappe innerhalb einer gleichsam »organischen« Abfolge historischer Prozesse. Camillo Sitte schrieb bereits 1898 über die »Stilrichtung« Kreuzensteins: »Der Erbauer hat sich nicht die Aufgabe gestellt, für einen einzigen Stil ein Musterbauwerk zu errichten, denn grosse Bauten, wie eine bedeutende Burg, wurden durch mehrere Jahrhunderte hindurch gebaut und verändert […]. So folgte auch der Neubau dem in der Natur unausweichlich gegebenen, in den Resten der alten Burg noch sichtbaren Wandel der Zeiten, Stile und Stimmungen.«[317] Fuchs schrieb im Jahr 1902, Burg Kreuzenstein sei als »ein allmählich entstandenes Werk des ritterlichen und höfischen Geistes mehrerer Jahrhunderte und Generationen« errichtet worden, »von der romanischen Epoche des 12. Jahrhunderts herab, wobei dem Charakter des 15. Jahrhunderts der Hauptanteil zufallen sollte.«[318]

Die Bauzeit von dreiunddreißig Jahren, einer für das späte 19. Jahrhundert bemerkenswert langen Zeitspanne, fand ihre Begründung in einer Annäherung an die jahrhundertelange Baupraxis des Mittelalters: »Es ist bezeichnend, daß in diesem Punkt der

⟦40⟧ C.W. Steurer, Ruine Kreuzenstein, 1868
(Staffage: Gräfin Pálffy-Wilczek, Montage: Wilhelm Burger, 1908)



Graf in scharfem Gegensatz zu der Ansicht eines modernen Architekten gestanden wäre, der im Zeitalter der Konkurrenzpläne förmlich auf rasche Arbeit hingedrängt wird. [...] Der Graf hatte sich, ungeachtet der Möglichkeit, daß er die Fertigstellung unter solchen Umständen vielleicht nicht erleben könnte, ganz auf das Mittelalter eingestellt. Es sollte ohne Generalplan, langsam aber gewissenhaft gebaut werden und ein Gebäude nach dem anderen entstehen, nie gleichzeitig an zwei Objekten gearbeitet werden.«[319] Ziel war es, »den Eindruck des allmählich Gewordenen hervorzurufen in wohlabgewogener Vereinigung verschiedener mittelalterlicher Stilrichtungen«.[320] In Kreuzenstein muss also stets zwischen realer und künstlich hergestellter, suggerierter Baugeschichte differenziert werden.

Der Ablauf der Bauarbeiten lässt sich in erster Linie aus den Fotografien Wilhelm Burgers erschließen, die das eindrucksvolle Nebeneinander von Ruine und Neubau, den frappierenden Anblick einer mittelalterlichen Burg im Bau, festhalten. Der Bau begann im Westen der Anlage, mit dem Ausheben des Burggrabens und dem Bau der Fundamente des Torturms und der Brücke, wie Aufnahmen von 1878 zeigen.[321] Mit dem Beginn der Arbeiten nahmen auch die Besuche der Baustelle zu: Auf einer Fotografie von 1884 hat sich die Gruppe mit dem Bauherrn im Zentrum vor einer Baubaracke aus Fachwerk versammelt ⟦42⟧. Im Jahr 1886 fotografierte Wilczek selbst zwei Besucherinnen der Baustelle auf dem Fundament des Torturms ⟦43⟧, und im Jahr darauf ließ sich

⟦41⟧ Ruine Kreuzenstein, 1865

der Bauherr vor einem der soeben versetzten Fenster der späteren Herrenstube hoch oben auf dem Nordwestturm aufnehmen ⟦45⟧. Nachdem die Kapelle weitgehend fertiggestellt war, verlagerte sich der Schwerpunkt auf die Fertigstellung des Torturms[322] und den Nordwestturm.[323] ⟦48, 49⟧ Eine andere Fotografie aus diesem Jahr zeigt den künftigen Burghof mit einer provisorischen Werkstatt über den Erdgeschoßgewölben des Palas. ⟦44⟧ Zur selben Zeit berichtete die »Wiener Bauindustrie-Zeitung« erstmals vom Wiederaufbau der Burg: »Es wird da ein Jagdschloss, ein Museum und die Wiederherstellung der Capelle in einheitlicher und stylvoller Bauart ausgeführt. Weit über die Hälfte dieser so umfassenden als complicirten Arbeiten sind schon nach den in Hinsicht ihrer kunststrengen Stylmotive und routinirten Durchbildung bemerkenswerthen Entwürfen […] ausgeführt […]. Eine Reihe im Burghofe befindlicher, aus dem Schutte gegrabener Baulichkeiten, eine große Waffenhalle und die im gothischen Übergangsstyl bestehende Burgcapelle mit einem Sanctusthurm sind schon vollendet. Zahlreiche Bauarbeiter aller Branchen sind da beschäftigt. Das allgemeine Baumaterial ist ein durchaus vorzügliches, aber es kommen auch kostspielige Baukörper aus Marmor, Granit und Syenit, wie auch antike Fragmente, welche der wissenschaftliche Bauherr auf seinen weiten Reisen sammelte, zu passender Anwendung.«[324] Da zum damaligen Zeitpunkt die Rüstkammer und damit das Erdgeschoß des Palas bereits vollendet war, darf angenommen werden, dass der vollständige Ausbau der Ruine spätestens 1892 feststand.

Auf den Söller im Süden folgten der Bergfried und die Obergeschoße des Palas.[325] ⟦46, 47, 51⟧ Nach dem Tod Kaysers im Jahr 1895 wurde Humbert Walcher von Molthein zum Leiter der Bauarbeiten bestellt. Unter seiner Leitung arbeiteten zwischen 1899 und 1901 der aus Liechtenstein stammende Egon Rheinberger (1870–1936) und kurzzeitig (von November 1904 bis Jänner 1905) auch der später als Schriftsteller bekannt gewordene Fritz von Herzmanovsky-Orlando (1877–1954) am Bau der Burg mit. Der Einfluss des Architektenwechsels auf den weiteren Ausbau kann aufgrund des Fehlens von Plänen heute nur mehr in Ansätzen nachvollzogen werden.[326] Formal lassen sich zwischen den Bauteilen, die unter der Leitung Kaysers bzw. Walchers ausgeführt wurden, jedenfalls Unterschiede ausmachen: Die reich gestaffelten und in ihrem Oberflächenrelief differenzierten Baugruppen aus der Zeit Kaysers im Westen der Anlage kontrastieren mit den massigen, durch kubische Geschlossenheit und glatte Mauerflächen gekennzeichneten, aber auch den repräsentativen Trakten funktional untergeordneten Wehr- und Nutzbauten im Osten, die nach 1895 unter Walcher realisiert wurden. Ob es sich

dabei um stilistische Differenzen der beiden Architekten oder bewusste gestalterische Entscheidungen des Bauherrn handelt, kann aufgrund des Verlusts der Zeichnungen nicht mehr festgestellt werden.

Der Eintritt des jungen Walcher dürfte die Präsenz Wilczeks auf der Baustelle verstärkt haben, fiel aber auch in ein für die weitere Baugeschichte entscheidendes Jahr: Damals nämlich wurde mit dem sogenannten *Kaschauer Domgang* die mit Abstand größte Spolie erworben, die dem bereits weit fortgeschrittenen Bau integriert werden musste. In Kaschau/Košice war im selben Jahr die um 1450 entstandene spätgotische Westempore der Elisabethkirche im Zuge von Restaurierungsarbeiten vollständig demoliert worden.[327] Wilczek entdeckte die Teile »vor dem Dom als Bruchstein zum Verkauf aufgeschichtet, ebenso schöne Wasserspeier, Sockel und Konsolen, und kaufte alles zum gewöhnlichen Materialpreis.«[328] Aufgrund des vorzüglichen Erhaltungszustandes und der relativen Vollständigkeit wurde die gesamte Empore unverändert auf Kreuzenstein wiedererrichtet. Für den Einbau der Bogenfolge wurde der Burghof – wohl entgegen der ursprünglichen Planung – zweigeteilt.[329] Sowohl der Gadem als auch das große Stiegenhaus, beide nach 1895 errichtet, mussten in Anlage, Konstruktion und Form der monumentalen Spolie angepasst werden.

Eine 1898/99 in der »Wiener Bauindustrie-Zeitung« publizierte Aufnahme zeigt die Nordfassade des soeben fertiggestellten Palas ⟦50⟧: Am östlichen Ende dieses Traktes – dort, wo wenig später das Hauptstiegenhaus entstehen wird – stehen noch nackte Mauerreste, und Sparren ragen aus dem Dachstuhl über dem Palas. Auch die rund um die Burg laufende Wehrmauer ist hier zwar bereits aufgeführt, noch fehlt aber die Zinnenbekrönung. An die Mauer des Palas lehnt sich eine heute nicht mehr vorhandene Baracke, die vielleicht den Arbeitern als Werkstatt oder Unterkunft diente.

1898 veröffentlichte Camillo Sitte (1843–1903) im ersten Jahrgang der Zeitschrift »Kunst und Kunsthandwerk« – dem offiziellen Organ des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie – den ersten umfangreichen Bericht über Kreuzenstein, der Auskunft über die Vorstellung gibt, die der Exponent des »Malerischen« bzw. »Organischen« im Städtebau vom Mittelalter hatte.[330] Besonders beeindruckt war der Autor vom hohen kunsthandwerklichen Niveau der Ausführung und dem harmonischen Zusammenspiel von Architektur und Ausstattung: »Nirgends eine Wiederholung, nirgends blosse Raumfüllung oder blosse architektonische Gemeinplätze; nirgends ist auch nur eine Spur von jener hastigen Eile zu sehen, mit der gegenwärtig selbst Monumentalbauten höchster Bedeutsamkeit emporgejagt werden.«[331] Damals



⟦42⟧ Der Bauherr mit Besuchern auf der Baustelle, 5. Juni 1884





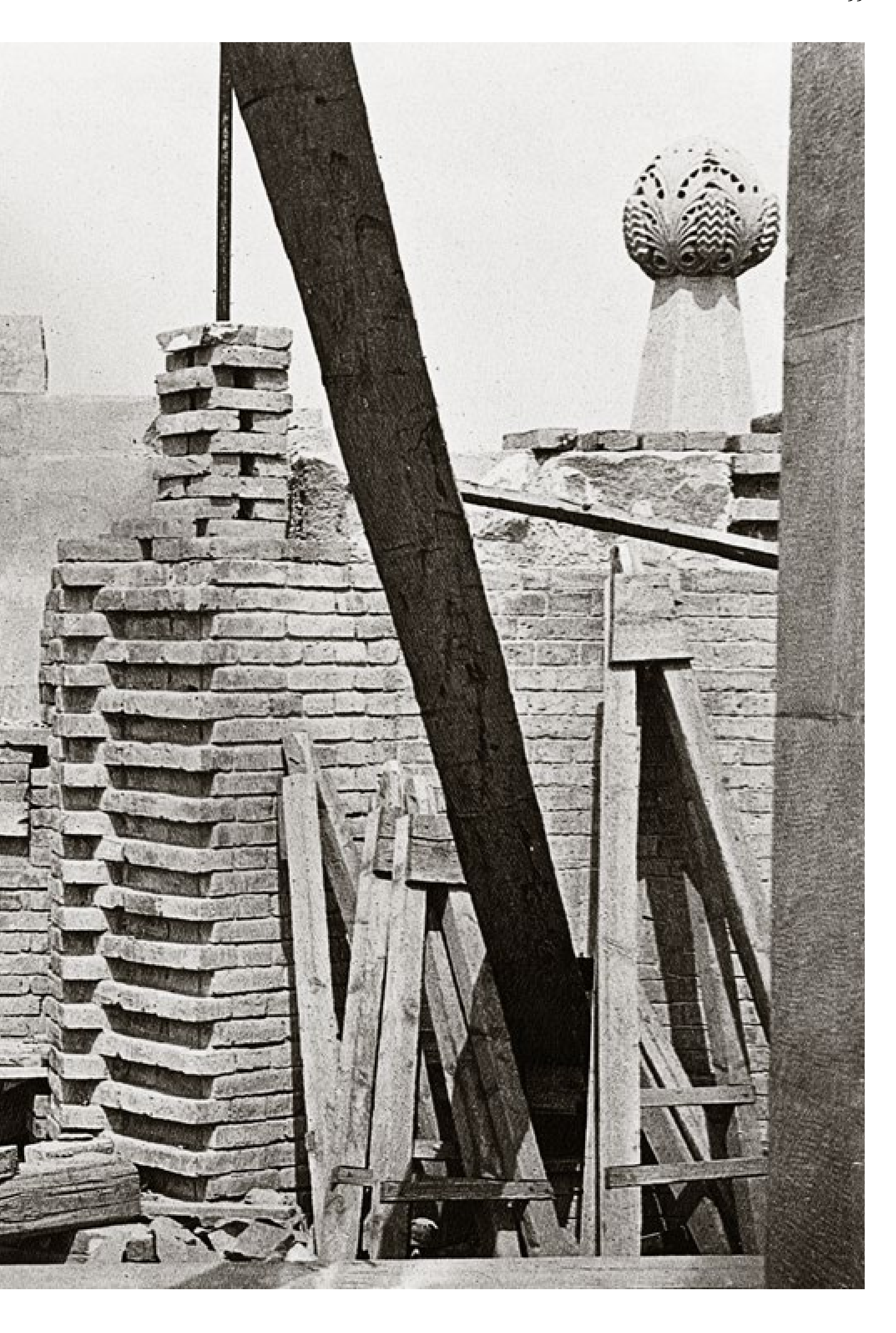
⟦43⟧ Hans Graf Wilczek (?), Besucherinnen auf der Baustelle, 1886

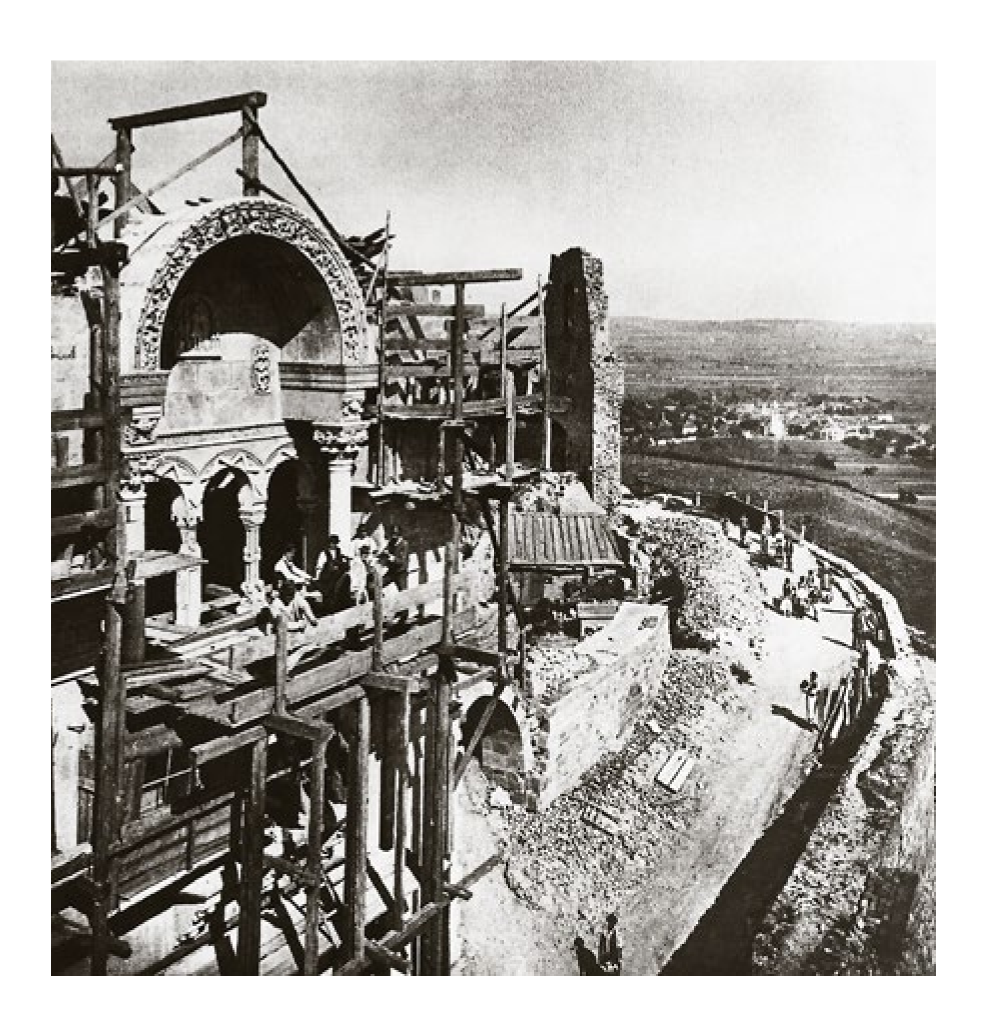


⟦44⟧ Blick in den Burghof, 1892



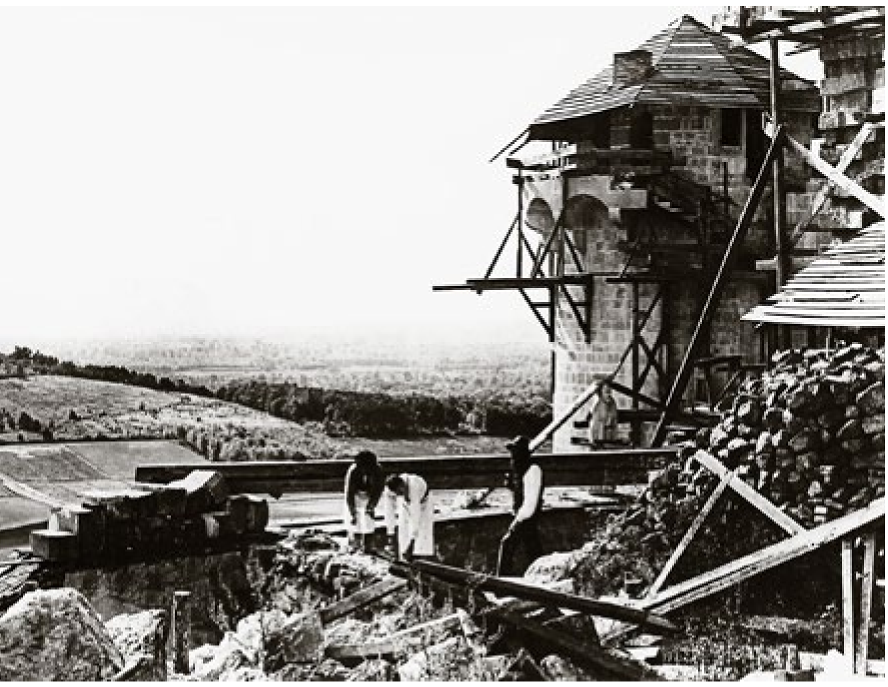
⟦45⟧ Hans Graf Wilczek auf der Baustelle, 1887



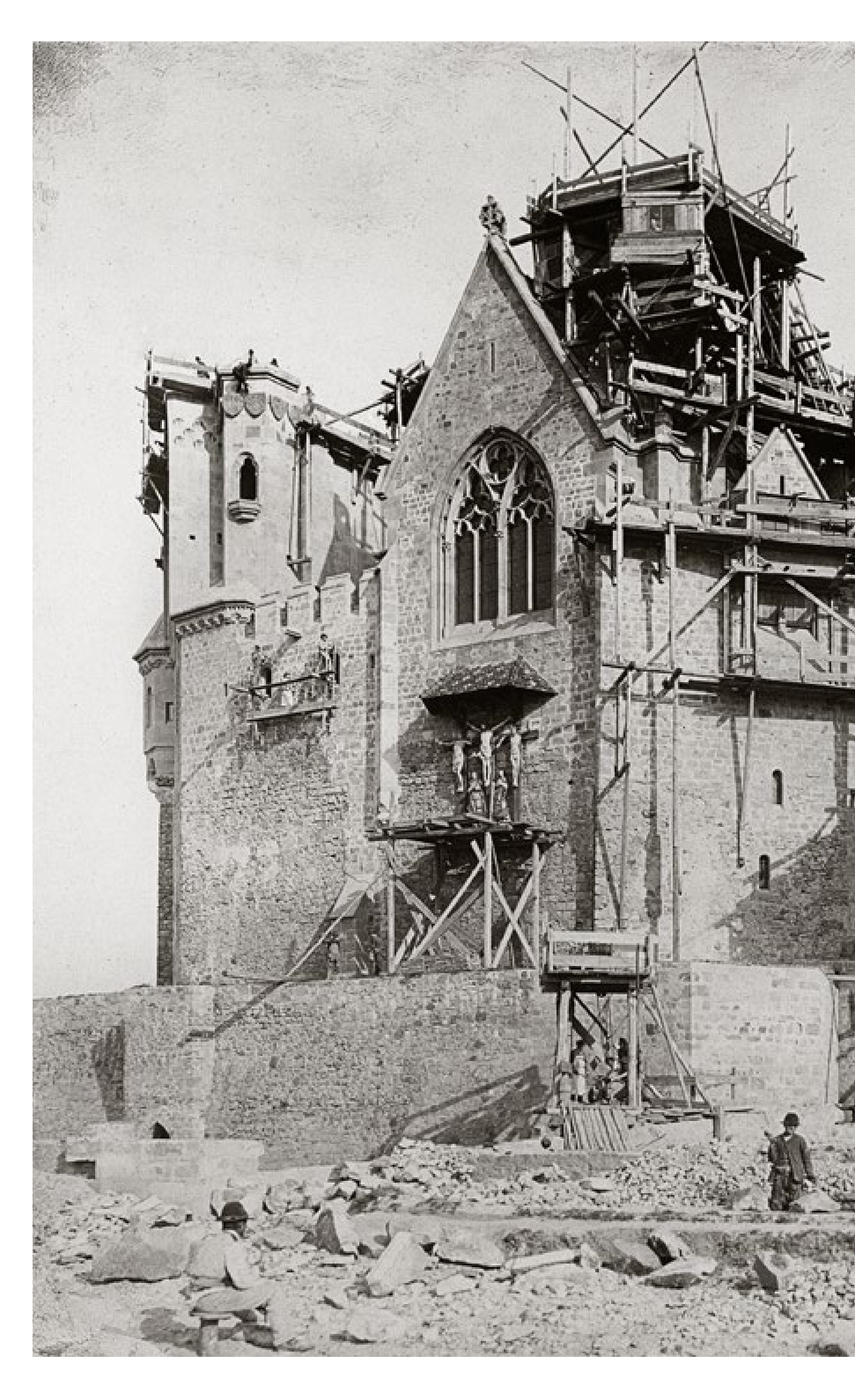


⟦46⟧ Söller und Gadem in Bau, um 1892





⟦47⟧ Bergfried und Söller in Bau, September 1894
⟦48⟧ Bauarbeiten am Torturm, um 1892



⟦49⟧ Bau der Trakte im Westen, 1892



waren bereits mehrere Interieurs – darunter die Kapelle und die Waffenhalle sowie mehrere Räume im Bergfried – ausgestattet und möbliert.[332] Der große Saal im Palas dagegen war noch unvollendet, als Ludwig Abels 1899 seinen Bericht für die »Wiener Bauindustrie-Zeitung« mit den Worten resümierte: »Seit zwanzig Jahren wird von einer Schar unermüdlicher Künstler an diesem in der Welt einzig dastehenden Bauwerk gearbeitet und noch bedarf es einer Reihe von Jahren, um den groß angelegten Plan durchzuführen. [...] Graf Hans Wilczek [...] setzt sich in diesem Werk [...] ein unvergängliches Denkmal, das zugleich den Ruhm unseres kunstreichen Vaterlandes in weiteste Fernen tragen wird.«[333]

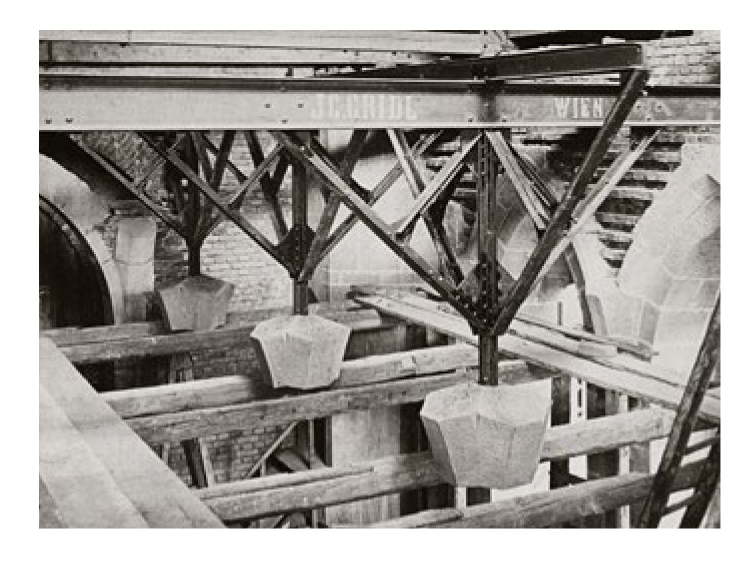
Zum »authentischen« Erscheinungsbild der Burg trug ganz wesentlich das Baumaterial bei. Zwar wurde der Großteil aus dem Ertrag des tief unten im Burggraben gelegenen Steinbruchs bestritten, doch setzte Wilczek, wo es ihm möglich war, historisches Material ein: »Auf der Donau schwammen nach Korneuburg mächtige Durchzugsbalken und schwere Eichenpfosten, da nur mindestens dreihundertjähriges Holz eingebaut werden sollte, und aus der Schweiz und aus Tirol kamen Waggonladungen alter Dachziegel [...], gotische Zimmerdecken und Wandverschalungen.«[334] Wenn auch die Gerüstkonstruktionen aus massiven Holzbalken, wie sie auf zeitgenössischen Fotografien zu sehen sind, den Eindruck erwecken, der Wiederaufbau der Burg sei ganz ohne moderne technische Hilfsmittel vonstatten gegangen, beweist die statische Konstruktion der Bibliothek das Gegenteil: Da die für diesen Raum vorgesehenen spätgotischen Kapitelle dem Gewicht der Wölbung nicht standgehalten hätten, wurde das Gewölbe kurzerhand an Eisenschienen aufgehängt, die Anwölblinge mit Stahlplatten gefestigt.[335] ⟦52, 53⟧ Deutlich erkennbar ist, dass auch der – später mit Ziegelsteinen ausgelegte – Boden eine von der Firma Ignaz Gridl gelieferte Unterkonstruktion aus Stahlträgern besitzt und die Mauern zum Teil aus industriell vorgefertigten Ziegeln errichtet wurden.

Bis zum Jahr 1900 wurde der Gadem errichtet, den man im selben Jahr durch den Spitzbogen des *Kaschauer Domgangs* mit dem Hauptstiegenhaus und dem Palas verband. ⟦55⟧ Im September 1901 besuchte der deutsche Burgenspezialist Bodo Ebhardt im Rahmen einer Studienreise im Auftrag Kaiser Wilhelms II. Kreuzenstein: »Dienstag: [...] Einladung des Grafen Wilczek, Kreuzenstein und die dortigen berühmten Sammlungen in seiner Abwesenheit zu sehen. Anregendste Führung des Bauleitenden, des hervorragenden Wiener Architekten Walcher von Molthein [...]. Kreuzenstein wird aus geringen alten Resten wieder hergestellt unter Hintansetzung aller etwa bei Chillon, Hohkönigsburg oder der Marienburg befolgten Grundsätze, ohne alle Pläne





⟦50⟧ Nordseite in Bau, um 1898
⟦51⟧ Blick in den Burghof, um 1895



und Zeichnungen. Alles wird nach Angaben auf der Baustelle gebaut, was zweifellos der malerischen Gestaltung sehr zu Gute kommt. Überwältigende Menge der köstlichsten Kunstschätze des Mittelalters.«[336]

1902 widmete Karl Fuchs der ihrer Fertigstellung entgegengehenden Burg im Feuilleton der »Wiener Zeitung« eine ausführliche Besprechung: »Das vorgefundene altersgraue Gemäuer [...] und aus der über dem Boden lagernden Kulturschichte späterer Jahrhunderte zu Tage geförderte und sorgfältig gesichtete Objekte gaben für den genialen Bauherrn und seinen gleichgesinnten Baumeister [...] die Richtung für das Programm, die Burg so wiederherzustellen, wie sie etwa zur Zeit des ritterlichen Kaisers Maximilian ausgesehen haben mochte [...]. Die Rekonstruktion [...] stellt sich daher als eine im einzelnen unregelmäßige, im Gesamtbilde harmonisch nebeneinandergereihte und harmonisch zusammengefügte und zusammengestimmte Summe von architektonischen Typen mehrerer Zeitalter dar [...], trotz aller scheinbaren Unsymmetrie und Verschiedenheit einzelner Partien untereinander ein Bauwerk wie aus einem Gusse voll frischer Ursprünglichkeit und Naivetät der Auffassung.«[337] Die Bauarbeiten waren damals »bis auf einzelne Teile der Ostseite beendet«, und im inneren Burghof war man mit den Aushubarbeiten für den Brunnenschacht beschäftigt.[338] Gleichzeitig war auch die Einrichtung der Burg mit Kunstwerken, die zu diesem Zeitpunkt im Bergfried zwischengelagert wurden, in vollem Gange. Wilczeks Tochter Elisabeth, die später seine Memoiren herausgeben sollte, unterstützte den Bauherrn dabei maßgeblich.[339] Eine Fotografie aus der Zeit um 1905 zeigt Dachdeckerarbeiten am halbrunden

⟦52, 53⟧ Bibliothek in Bau, vor 1898



Turm und an der südlichen Wehrmauer: Die durch Löcher im Mauerwerk befestigte hängende Konstruktion der Gerüste folgt offenbar mittelalterlichen Baugepflogenheiten; im Vordergrund sind am Bau beschäftigte Arbeiter versammelt.[340] Vermutlich in die letzte Phase der Bauarbeiten zu datieren ist die Eindeckung der Wehrmauern und die Errichtung des Vorwerks im Westen, zwei Eingriffe, die in erster Linie kompositionelle Gründe hatten: Die auffallende, wohl allzu plakative Zinnengliederung der Mauern, die in Fotografien aus dieser Zeit ersichtlich ist ⟦57⟧, wurde nachträglich durch das Aufsetzen eines erhöhten Dachstuhls in ihrer Wirkung gemildert; das durch Fachwerk gegliederte Vorwerk neben dem Tor der Burg überbrückte nun die große räumliche Distanz zwischen Mauer und Kapellenfassade.[341]

Das Ende der Bauarbeiten auf Kreuzenstein wird zumeist mit dem Besuch des deutschen Kaisers Wilhelm II. 1906 gleichgesetzt.[342] Wilczek selbst schreibt, dass der Bau »im großen und ganzen im Jahre 1906 vollendet war«,[343] doch wurde die Burgkapelle erst am 16. Mai 1907, dem Hochzeitstag des Bauherrn, geweiht.[344] Wilczek war damals fast siebzig Jahre alt.

Gleichsam ein zweiter Wiederaufbau wurde nötig, nachdem am 25. April 1915 ein Brand den Gadem, den Kaschauer Gang und das oberste Geschoß des Hauptstiegenhauses sowie 5000 Sammlungsobjekte zerstört hatte.[345] ⟦56⟧ Die beschädigten Bauten wurden äußerlich wiederhergestellt, die kostbare Ausstattung war jedoch nicht zu ersetzen.

Bis in die Zwanzigerjahre blieben nicht weniger als elf Arbeiter der Bauhütte des Grafen auf Kreuzenstein beschäftigt.[346] Seinen Enkeln gab Wilczek am Ende seines Lebens den Plan mit auf den



⟦54⟧ Westseite, um 1898







⟦55⟧ Kaschauer Domgang in Bau, Oktober 1900

⟦56⟧ Gadem nach dem Brand vom 25. April 1915

Weg, auf der Burg noch »einen Kuhstall mit Futterraum anzulegen. [...] Ihr werdet einige darauf bezügliche Zeichnungen von mir unter den Plänen finden, die in der Zeichenkammer liegen.«[347]

Unmittelbar vor dem Ende des Zweiten Weltkriegs ließ die Deutsche Wehrmacht auf dem Bergfried von Kreuzenstein Flak-Artillerie aufstellen, wodurch die Burg zum Zielobjekt der vorrückenden Roten Armee wurde. Dächer und Mauern, vor allem aber die obersten Geschoße und ihre Ausstattung wurden stark beschädigt, Plünderungen und Vandalenakte brachten erhebliche Verluste der Innenausstattung.[348] Der Großteil der Schäden an der Burg, die sich bis heute im Besitz der Familie Wilczek befindet, konnte in den letzten Jahrzehnten so weit wie möglich behoben werden. Im Zuge der Restaurierungen der letzten Jahre wurde die Eindeckung der Dächer, für die ursprünglich historisches Ziegelmaterial verwendet worden war, weitgehend erneuert. Ein wesentlicher Bestandteil des vom Bauherrn intendierten »authentischen« Erscheinungsbildes, der einst so sorgsam künstlich hergestellten, inszenierten und gehüteten historischen »Patina«[349] Kreuzensteins ging dadurch verloren.

Außenansichten

In Sichtdistanz zu historischen Orten wie dem Leopoldsberg und Stift Klosterneuburg liegt Kreuzenstein mit seiner markanten Silhouette weithin sichtbar auf einem Ausläufer der Leiser Berge über dem linken Ufer der Donau.[350] Schon die mittelalterliche Burg war von einem Ringwall umgeben, dessen Radius auch von dem ab 1874 errichteten Neubau respektiert wurde. Auf dem Scheitel dieses Walls lässt sich die Burg bequem umrunden. Um die unterschiedlich hoch aufragenden Trakte und Türme des Kernbaues erstrecken sich zum Teil mehrere Meter tiefer liegende Verteidigungseinrichtungen. ⟦57⟧ Die Vorwerke im Westen und der halbrunde Turm im Südosten verklammern die funktional und formal unterschiedlichen Bereiche von Wohnbauten und Verteidigungsanlagen miteinander, sodass eine theoretisch voll funktionstüchtige Wehranlage entsteht, in der alle Bereiche der Burg miteinander kommunizieren und zugleich in einzeln zu verteidigende Abschnitte unterteilt werden können. Bei der architektonischen Konzeption trat die fortifikatorische Logik gegenüber ästhetischen Fragen allerdings in den Hintergrund, wie die großen und im Verteidigungsfall unsicheren Fensteröffnungen hinlänglich beweisen.[351] Die Fassaden der Burg sind zum Großteil aus unverputztem, gelblich-grauem Haustein errichtet, der einerseits am Bauplatz selbst gebrochen wurde, andererseits

aber von mittelalterlichen Gebäuden stammt, deren Baumaterial Wilczek erworben hatte. Im Bereich der Keller- und Erdgeschoßmauern ist an mehreren Stellen verputztes Mauerwerk sichtbar: Es sind dies die bewusst sichtbar belassenen Reste der alten Burg Kreuzenstein, die als Fundament für den Neubau dienten. Große steinsichtige Mauerflächen bestimmen zusammen mit den abgewitterten, ebenfalls aus altem Material bestehenden Holzkonstruktionen und der ehemals historisch eingedeckten Dachlandschaft den Gesamteindruck.

An der WESTSEITE werden unterschiedlich geformte Bauteile zu einem veritablen Schaubild zusammengeführt, das bildmäßige Komposition mit elaborierter Räumlichkeit verbindet. ⟦54⟧ Die Trias von Kapelle, Glockenturm und Bergfried wird seitlich von den niedrigeren Bauten des Nordwestturmes und des Torturmes flankiert, die beiden Vorwerke links und rechts bilden das räumliche Gelenk zur Wehrmauer im Vordergrund. Unterschiedliche Baukörper werden hier zusammengestellt: Der kristallinen Scharfkantigkeit des Nordwestturmes antwortet das vegetabile Laubwerk des durchbrochenen Glockenturmes, dem monumentalen Quader des Bergfrieds wird der Zylinder des Torturmes mit seinem Spitzkegeldach gegenübergestellt. Diagonale Sequenzen fassen die Komposition zusammen und gipfeln im Bergfried als dem höchsten Punkt. Camillo Sitte empfand die Gesamtwirkung als »höchst malerisch« und erinnerte sich lebhaft »an den in der alten höfischen Dichtung (Parsifal) beliebten Vergleich, wonach stattliche schöne Burgen so aussehen, als ob hier Thurmsamen aufgegangen wäre.«[352] Hier zeige sich »strengste Einheit bei möglichster Mannigfaltigkeit in so mustergültiger Weise verkörpert, dass man bei der Analyse dieses architektonischen Meisterstückes allzugerne länger verweilen möchte.«[353] Die »Deutsche Bauzeitung« dagegen kritisierte 1917 wohl mit Blick auf die Westseite, dass »manches am Wiederaufbau in der Gruppierung und in der Bildung einzelner Teile zu stark auf romantische Wirkung berechnet« sei und brachte damit eine vergleichsweise abgeklärte Sicht auf die mittelalterliche Burg zum Ausdruck.[354]

Der dreiseitige, an den Ecken abgeflachte Nordwestturm mit steilem Zeltdach und überdimensionalen Schornsteinen besitzt durch seinen komplexen Aufbau – aus dem Dreieck des Grundrisses schieben sich ein breiter, von einem Giebel bekrönter Vorbau, ein Erker und ein Treppentürmchen hervor – skulpturale Qualitäten und trägt in seiner auffälligen bauplastischen Dekoration die Wappen früherer Burgherren und Landesfürsten als Verweis auf das alte Kreuzenstein und seine lange zurückreichende Geschichte.[355] Das Zentrum der Westseite bildet die Giebelwand

der Kapelle mit ihrem großen Maßwerkfenster, das durch vorgesetzte Halbsäulen in seiner Plastizität betont und mit zusätzlichem Oberflächenrelief ausgestattet wird. Die außergewöhnlichen Dimensionen des Kapellenfensters resultierten aus den Abmessungen der hier eingesetzten mittelalterlichen Glasmalereien.[356] Wie um den sakralen Charakter dieses Teiles der Burg zu unterstreichen, war unter diesem Fenster eine spätgotische Kreuzigungsgruppe aus der Gegend von Meran angebracht; heute ist nur mehr der Kruzifixus vorhanden.[357] Auch die Wirkung des polygonalen Glockenturms ist von der komplexen räumlichen Verschränkung einzelner Bauglieder bestimmt; dieses Ineinander klingt in einem vergleichsweise konventionell gestalteten, von vegetabiler Bauplastik regelrecht überwucherten Turmhelm aus, der an hochgotische Vorbilder anschließt.[358] Dagegen zitiert das Doppelfenster unter dem von mittelalterlichen Wasserspeiern aus Kaschau/Košice flankierten Giebel des Oratoriums frühgotische Formen.[359] Der Bergfried, dessen von stark bossierten

⟦57⟧ Erdgeschoß-Grundriss von Kreuzenstein, 1915

Eckquadern konturiertes Mauerwerk zum Teil »von einem am Inn demolirten alten Thurm«[360] stammt, ist mit sechzig Metern die vertikale Dominante der gesamten Anlage. Auf leicht verzogen-quadratischem Grundriss errichtet, umfasst er im Inneren sieben Stockwerke, die durch unterschiedlich gestaltete und unregelmäßig versetzte Fenster belichtet werden. Ein steinerner Laufgang führt um das oberste Turmgeschoß, über den Ecken sitzen – bereits im Bereich des Spitzwalmdaches – diagonal gestellte Erkertürmchen. Sie lassen den Bergfried als Wiedergänger der mittelalterlichen Stadttürme von Korneuburg und Perchtoldsdorf erscheinen.[361] Nach den vertikalen Akzenten von Glockenturm und Bergfried findet die Staffelung der Westseite gegen Süden mit dem runden Torturm, der den Eingang zur Burg bewacht und durch den umlaufenden Wehrgang und das Kegeldach »im Stile und der Befestigungsart der maximilianischen Zeit gedacht«[362] ist, einen Abschluss. Nicht um die Wirkung der zylindrischen Form des Turmkörpers zu brechen, sondern vielmehr um sie durch Kontrastierung zu verstärken, sitzt im äußersten Bereich der Rundung ein kleiner polygonaler Erker. Über eine steinerne Bogenbrücke, die den stellenweise außerordentlich tiefen, heute zum Großteil mit Bäumen und Sträuchern bewachsenen Burggraben überspannt, gelangt der Besucher zu dem von der obligaten Zugbrücke geschützten Tor. ⟦58, 59⟧ Das Steingewände des großen Burgtors und die eisenbeschlagene Tür daneben befanden sich ursprünglich auf einer nicht näher bezeichneten Burgruine der Familie Starhemberg bei Linz, das Fallgitter kam aus Burg Strechau in der Obersteiermark nach Kreuzenstein.[363] ⟦60⟧ Über dem großen Tor ist ein aus Venedig stammendes Wappen des Heiligen Römischen Reiches aus der Zeit Kaiser Maximilians eingesetzt, die Pforte trägt jenes der Familie Wilczek.[364] In der heute leeren Nische links des Tores befand sich – als plastischer Akzent in der ansonsten schmucklosen Wand – ein spätromanisches Hochrelief mit der Mantelspende des hl. Martin, das aus der Gegend von Bamberg stammte.[365]

Wie die Westseite, so erweckt auch die langgestreckte SÜDSEITE der Burg den Eindruck eines Bildes, einer auf eine bestimmte Schauseite hin orientierten Komposition – eine Lesart, die durch Wilhelm Burgers Fotografien fraglos unterstrichen wird. Die in der Höhe gestaffelten Trakte werden hier durch Torturm, Bergfried und halbrunden Turm eingefasst. ⟦1, 62⟧ Die flächige Geschlossenheit des Mauerwerks, die in Kontrast zur vielfältig gebrochenen Westseite steht, erfährt durch den annähernd mittig positionierten, monumentalen *Söller* eine Zäsur, die zugleich – ähnlich wie das Kapellenfenster im Westen – das plastisch-räumliche Zentrum dieser Ansicht markiert ⟦61⟧. Wie ein

hypertrophes Juwel sitzt dieses extrovertiere Schaustück in der ansonsten schmucklosen Südseite. Nicht weniger als 18 mittelalterliche Reliefs sind als Spolien in die Wände eingelassen.[366] Beinahe überdeutlich ist die Gestaltung dieser Nische, die auch zeitgenössische Anregungen verarbeitet,[367] auf die Architektur von San Marco in Venedig bezogen: Die ineinander gestaffelten Arkadenebenen übersetzen die Wandgliederung des zweiten Jochs im Obergeschoß der Südfassade des Markusdomes ins Tiefenräumliche, der große Bogen mit seinen kräftigen Reliefs ist ein beinahe wörtliches Zitat der Archivolte des Hauptportals der Basilika. In einem für das 19. Jahrhundert charakteristischen Verfahren werden diese Verweise mit einer Adaption des »Palladio-Motivs« verbunden, das zwar in der italienischen Renaissance etabliert wurde, nun aber mit den formalen Mitteln der Romanik verwirklicht wird. Camillo Sitte schreibt dazu: »So muss man sich die Söller der reichsten Burgen vorstellen, von denen in den höfischen Dichtungen berichtet wird, dass von ihnen aus die edlen Damen den Turnieren und reckenhaften Zweikämpfen der fahrenden Ritter zugesehen haben.«[368] Zahlreiche Skizzen im Nachlass des Architekten Kayser, darunter ein mit 17. Dezember 1887 datierter, der Ausführung weitgehend entsprechender Entwurf, aber auch eine Variante in barocken Formen, die für einen anderen Zweck gedacht war, sind Belege für die intensive Auseinandersetzung mit diesem prominenten Motiv.[369] Kontrastreich ist neben den kaum zu steigernden architektonischen, figürlichen und räumlichen Reichtum des Söllers mit seiner riesigen, torartigen Öffnung die auffällig schlichte Fassade des Gadem gesetzt, der durch einen Treppengiebel als eigener Bauteil ausgewiesen ist. Dieser ist in der retrospektiv konstruierten Baugeschichte der Burg der vermeintlich älteste Teil der Anlage, da man »seine, für das 12. bis 13. Jahrhundert angenommene Ausführung an der nahezu fensterlosen Bauflucht gegenüber dem Zwinger und an der massigen Erscheinung dem Burghofe zu« erkenne: »Dementsprechend sind auch seine Mauern aus Buckelsteinen beziehungsweise Quadersteinen mit tiefliegenden Fugen ausgeführt.«[370] Eine lang gestreckte, durch Erker gegliederte Wehrmauer, hinter der sich der Zwinger verbirgt, führt einige Meter vor der Flucht der Südseite vom Torturm zum halbrunden Turm und verleiht so auch dieser Ansicht tiefenräumliche Qualitäten.

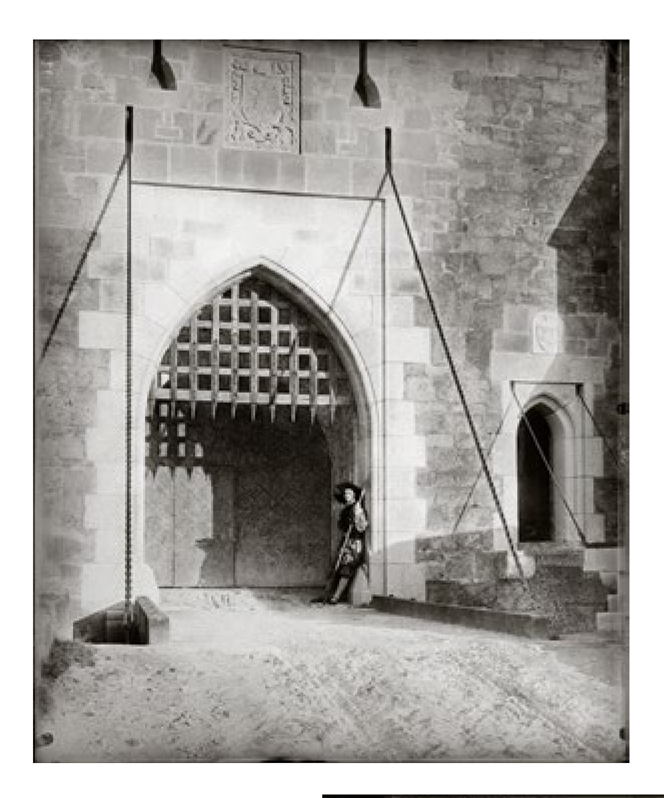
Die gegenüber der West- und Südseite eindeutig untergeordnete, durch die mit Schießscharten bestückten Mauern äußerst wehrhaft erscheinende OSTSEITE ⟦63⟧ wird vom mächtigen halbrunden Turm dominiert.[371] Davor liegt ein *Zwingergärtlein*, das baulich als Teil eines von Zinnen bekrönten, von Erkern unterbrochenen Wehrgangs ausgewiesen ist, der die gesamte Ost-,



⟦58⟧ **Burggraben mit Steinbruch, 21. Juli 1898**



⟦59⟧ Burggraben mit Torturm, 21. Juli 1898





⟦60⟧ Tor und Gelass, 1899

⟦61⟧ Söller, 28. August 1898



Nord- und Südseite der Burg entlang bis zum Torhaus verläuft. In die innere Wehrmauer ist auch hier Mauerwerk des mittelalterlichen Kreuzenstein, ausgezeichnet durch unregelmäßige Bauart und historische Verputzreste, integriert.[372]

An der NORDSEITE schließlich rahmen das turmartige Hauptstiegenhaus und der dreieckige Nordwestturm den Palas als höchstrangigen profanen Bauteil der Burg. ⟦64⟧ Er wird durch einen geschichteten Wandaufbau aus spitzbogigen Blendarkaden, die auf hohen abgetreppten Kragsteinen ruhen, von den umliegenden Wehrbauten differenziert. In der Mitte sitzt ein mit Reliefs geschmückter übergiebelter Erker. Die einheitliche Größe der dreiteiligen Fensteröffnungen steht im Gegensatz zur unterschiedlichen Weite der Blendarkaden, die mit der inneren räumlichen Gliederung des Palas korrespondieren.[373]

Durch das Hauptportal der Burg gelangt der Besucher in den Zwinger, der im Grundriss einen abgesonderten Bereich zwischen den eigentlichen Burgtrakten und der allseitig umlaufenden Wehrmauer bildet und im Osten durch ein rundbogiges Tor mit Wappen ehemaliger Burgherren abgeschlossen wird. Die Torflügel stammen aus dem kaiserlichen Zeughaus in Innsbruck.[374]

⟦62⟧ Südseite, um 1906



Der HALBRUNDE TURM, den der Besucher als ersten »Innenraum« der Burg erreicht, ist allein durch seine Ausmaße der wohl eindrucksvollste Teil der Fortifikationsanlagen. Im Inneren besitzt er ein dreißig Meter hohes, mehrgeschoßiges System aus hölzernen Laufgängen. In den Bau des Turmes wurde jenes massive Mauerstück mit rundbogigem Tordurchgang und darüberliegender Fensteröffnung integriert, das auf mehreren Ansichten der Ruine zu erkennen ist. ⟦34⟧ Mit Absicht wurde hier der ruinöse Charakter des Torbogens sichtbar belassen.

Der BURGHOF wird durch einen Quertrakt mit einer weitgespannten, gedrückten Spitzbogenöffnung in einen äußeren und inneren Bereich geteilt. Im äußeren Teil bilden die an die Wehrmauern gelehnten, gegenüber den hoch aufragenden übrigen Bauten regelrecht geduckten Trakte von *Gesindestube* im Süden, *Rossknechtkammer* und *Stallungen* im Osten das Zentrum für die niedrigen Funktionen der Burg und ihr gleichermaßen untergeordnetes Personal. Demgegenüber bleibt der innere Bereich des Hofes, gleichsam die Bühnenarchitektur jenseits des weitgespannten Proszeniums des Spitzbogens, ausschließlich repräsentativen Zwecken vorbehalten: Gadem, Bibliothekstrakt, Bergfried, Kapelle, Nordwestturm und Palas. Der im Zuge des Wiederaufbaus freigelegte Brunnen wird von einem mittelalterlichen *Pozzo* aus Stra bei Venedig gefasst.[375] Die um den Hof angeordneten Trakte sind ähnlich vielstimmig wie die Außenansicht

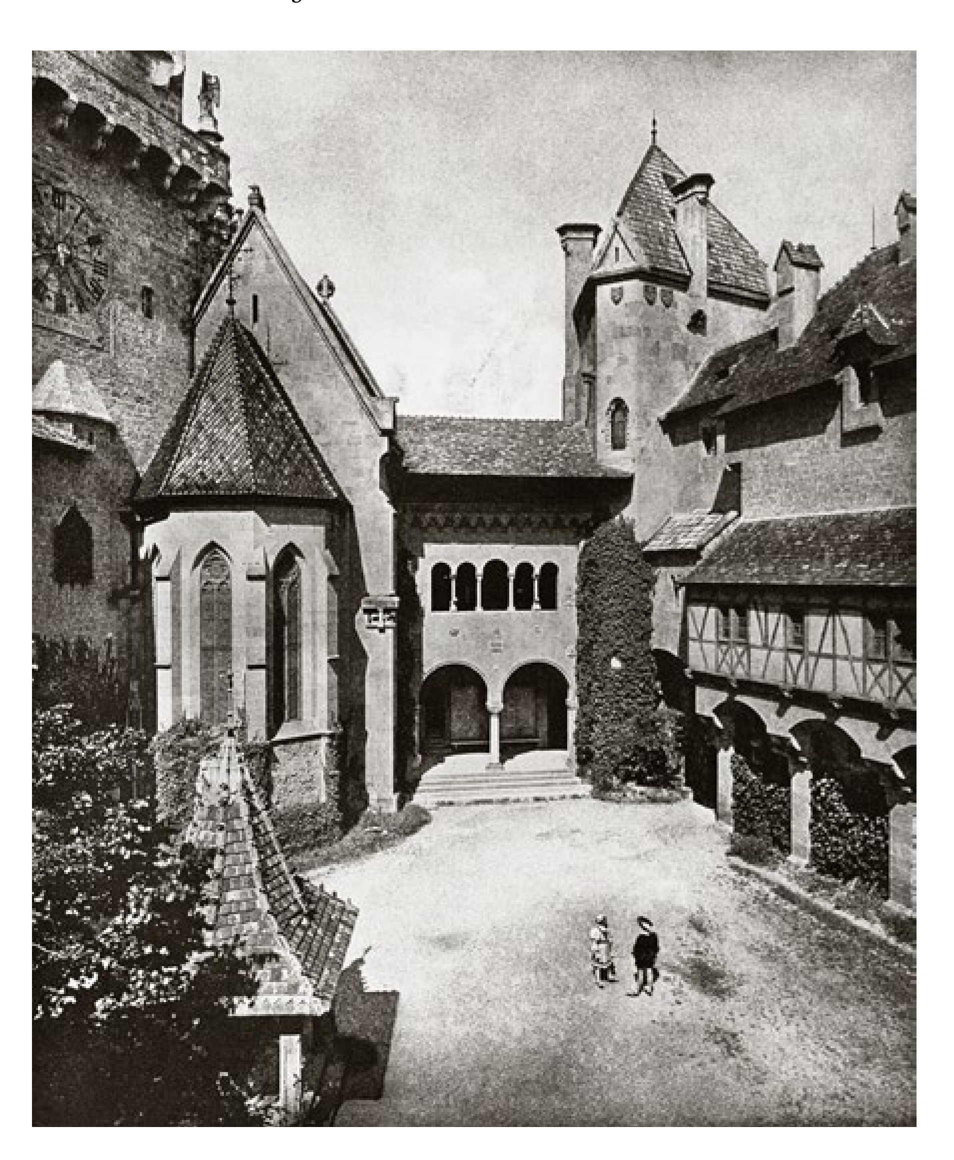
⟦63⟧ Ostseite, um 1906



der Burg. ⟦65⟧ Im Erdgeschoß des Bibliothekstraktes an der Südseite führt ein großes Spitzbogenportal aus einer abgebrochenen Kirche in Wels in die offene *Halle* des *Söllers*.[376] Zu beiden Seiten des Portals wurden mehrere Grabsteine – sowohl Originale als auch Kopien – aufgestellt. ⟦68⟧ Darüber öffnet sich die Bibliothek in alten rotmarmornen Doppelfenstern mit Maßwerkbekrönung zum Hof. Der Bergfried – mit einem aus Überlingen stammenden historischen Ziffernblatt[377] – bildet den optischen Ankerpunkt für die Kapelle, deren Volumina durch die unterschiedliche Höhe von Schiff und Chor wirkungsvoll in den Hofraum gestaffelt sind. Das verwitterte Steinmauerwerk der unteren Partien von Chormauern und Strebepfeilern ist deutlich von den glatten, präzise behauenen Quadern darüber abgesetzt und als historischer Bestand gekennzeichnet. In einem Strebepfeiler am Übergang vom Chor zum Schiff der Kapelle ist auf halber Höhe übereck eine Nische eingelassen, aus der ein schreitender romanischer Löwe – eine »alte Venezianer Arbeit«[378] – blickt; in dieser Kombination ein fast überdeutlich wörtliches Zitat der Portalrahmung des Riesentores von St. Stephan in Wien.[379]

Die an die Kapelle anschließende Loggia, »in delicatester, romanischer Architektur«[380] besitzt gegen den Hof eine zweigeschoßige Arkadenstellung, die sich im Erdgeschoß zu einer Halle, im ersten Stock zu einer tiefen Diele öffnet. ⟦67⟧ Der große Doppelbogen ruht auf einer Säule mit romanischem Kastenkapitell

⟦64⟧ Nordseite, um 1906



⟦65⟧ Burghof, 20. Juli 1908



⟦66⟧ Kaschauer Domgang, 20. Juli 1908

aus Padua, die fünfachsige Bogenstellung darüber sitzt auf vier unterschiedlich gestalteten Säulen aus Mischio-Marmor, die beiden äußeren besitzen aus Mailand stammende Basen in Form ruhender Löwen.[381] Wie am Söller, so wird auch hier das Motiv der großen Arkadenstellung von zwei Lisenen begrenzt und rahmend hervorgehoben, die in einen von Wilczek selbst entworfenen Dreipassbogenfries mit figürlichen Reliefs münden; ein weit vorkragendes geschnitztes Pultdach schützt die offenen Arkaden vor Witterungseinflüssen.[382] Regelmäßig über die glatten Quaderflächen verteilt finden sich insgesamt vierzehn unterschiedlich große, figürliche oder ornamentale romanische Reliefplatten bzw. -tondi.[383] Die mit aufgestellten Grabplatten ausgestattete Halle im Erdgeschoß der Loggia dient zugleich als Vorhalle der Kapelle. Eine steinerne Rolandsfigur aus dem 11. Jahrhundert[384] bewacht das von in die Mauer eingelassenen Reliefs umgebene romanische Portal, das im Tympanon ein aus drei unterschiedlichen Teilen zusammengesetztes Steinrelief der Maiestas Domini trägt; die Türflügel mit der geschnitzten Darstellung des Besuchs Mariens bei Elisabeth sind Kopien nach den berühmten Originalen in Irrsdorf im Flachgau.[385] ⟦71⟧ In der nordwestlichen Ecke der Halle liegt, durch ein Spitzbogenportal mit dem Wilczek-Wappen gekennzeichnet, der Eingang zur Familiengruft.[386] Hinter der Stirnwand führt eine schmale Stiege in das Obergeschoß.

Wie ein riesiger Pflock ist der *Nordwestturm* als Gelenk zwischen Loggia und Palas getrieben. Die Hofansicht des Palas dominiert ein auf Kragsteinen ruhender, an den Balken reich mit Schnitzereien geschmückter Riegelbau, der sogenannte *Maximiliansgang,* der von einem elsässischen Haus des 16. Jahrhunderts stammt.[387] Wie an der Außenseite des Palas belichten kleine Dachgauben im Mauerwerk darüber die Stuben im zweiten Obergeschoß. Durch die beiden Portale im Erdgeschoß des Palas gelangt man in die *Rüstkammer.*

Der große, von Buckelquadern eingefasste Spitzbogen, der den Hof überspannt und zugleich in einen äußeren und inneren Bereich teilt, trägt den um 1450 entstandenen, bereits mehrfach erwähnten *Kaschauer Domgang.*[388] ⟦66, 70⟧ Die mit reicher, filigraner Bauplastik versehene fünfachsige Arkadenstellung wurde, umgeben von vergleichsweise rohem Hausteinmauerwerk, auch hier wie ein monumentales Schau- und Schmuckstück präsentiert und suggeriert mit großer Geste über der relativ seichten Bogenlaibung beträchtlichen Tiefenraum; tatsächlich liegt hinter den in weiten Intervallen gesetzten Spitzbogen nur ein schmaler Gang, der gleichermaßen beengte Nebenräume erschließt. Unter dem großen Bogen liegt im Norden ein Portal, das zur viergeschoßigen Hauptstiege führt.[389] Auf der gegenüberliegenden





⟦67⟧ Loggia im Burghof, vor 1898
⟦68⟧ Portal zur Halle an der Südseite, vor 1898



Wand fasst eine in die Bogenwand eingelassene Inschrifttafel die Geschichte der Burg in aller Kürze zusammen: »Die Burg Kreuzenstein wurde im XII. Jhdt. von den Vormbachern auf einem Praehistorischen Ringwalle erbaut, durch die Schweden MDCXLV zerstoert, seit MDCXCVIII im Besitze meiner Familie wurde von mir MDCCCLXXIV bis MCMVI wiederaufgebaut. Hans Graf Wilczek.«

Karl Fuchs bezeichnete im Jahr 1902 den Hof als »das intime Weichbild des ganzen Riesenwerkes«. In seiner Charakteristik, die auch Auskunft über die zeitgenössische Vorstellung von der mittelalterlichen Burg gibt, wird die vielgestaltige Architektur Kreuzensteins zum Sinnbild der mittelalterlichen Welt schlechthin: »Welch bunter Wechsel der Bilder! Überall scheinbare Unregelmäßigkeit, überall sanft wirkende Kontraste und doch die warme Empfindung harmonischer Zusammenstimmung und des Gleichgewichtes der Massen.«[390] Tatsächlich gelang es, ähnlich wie an den Außenfassaden, den Eindruck des wie durch Zufall historisch Gewachsenen mit einer Vielzahl an visuellen Effekten zu verbinden. Der Blick folgt den Vor- und Rücksprüngen der einzelnen Trakte, gleitet in die unbestimmte Tiefe der Arkadenöffnungen und bleibt an den unzähligen plastischen Details förmlich haften. Es ist eine das Auge in höchstem Maße herausfordernde und zugleich befriedigende Architektur, die auf kleinstem Raum ein Maximum an Schauangeboten enthält.

Der ovale Grundriss von Kreuzenstein sorgt für eine räumliche Konzentration der einzelnen Bauteile und eine sequenzartige, im Rundgang um die Burg kontinuierliche Wahrnehmung des architektonischen Ganzen. Es sind vor allem starke Kontrastwirkungen, die in ihrem Zusammenspiel die Architektur

⟦69⟧ Blick vom Obergeschoß der Loggia auf den Kaschauer Domgang, 1902





⟦70⟧ Blick durch den Kaschauer Domgang, um 1908
⟦71⟧ Portal zur Kapelle, um 1906

von Kreuzenstein sowohl in der großen Form als auch im Detail bestimmen: Ein wichtiges Merkmal ist die Zusammenstellung von Bauteilen mit unterschiedlichen stereometrischen Qualitäten. Die Westseite führt dies wohl am konsequentesten und eindrucksvollsten vor: Nordwestturm, Kapelle, Bergfried und Torturm sind hier so aufeinander bezogen, dass eine dynamische und abwechslungsreiche, sowohl im fotografischen Bild als auch räumlich äußerst wirksame Komposition entsteht – ein baukünstlerisches Mittel, das ähnlich auch im Burghof beobachtet werden kann. Für Klaus Eggert »entsteht der Eindruck eines vertikalen Verschiebens von Flächen […], manchmal sprunghaft, schießend. Dieses Verschieben macht die Bezüge der Teile unter sich und zum Ganzen mehrdeutig.«[391] Camillo Sitte lobt die »wohltuende Stetigkeit eines nicht gegliederten kräftig wirkenden Quadermauerwerkes, ohne irgend welche Störung durch den architektonischen Schulkram von Lesenen, Strebepfeilern, Maßwerken, Fialen und dergleichen. Auf dieser ruhigen Mauerfläche heben sich die günstig vertheilten reicheren Einzelheiten naturgemäß sehr wirksam ab.«[392] Der Kontrast von glattem Mauerwerk und plastisch behandelten Abschnitten ist für die Wirkung der Architektur ebenso von Bedeutung wie die Gegenüberstellung geschlossener Flächen und stark raumhaltiger Öffnungen. So werden etwa der Söller, die Loggia und der Kaschauer Domgang als dreidimensional-räumliche und zugleich diaphane Objekte aufgefasst, die Raum bilden und diesen zeigend erschließen. Diese Öffnungen sind umgekehrt aber auch Aussichtspunkte, die den Blick als architektonisch-räumliches Ereignis inszenieren. Der Söller bietet einen panoramaartigen Blick über das Wiener Becken, und von der romanischen Loggia blickt man auf den spätgotischen Kaschauer Domgang und zurück.[393] Wie sehr solche Blickbezüge die architektonische Komposition Kreuzensteins bestimmen, wird auch in der zeitgenössischen fotografischen Interpretation durch Wilhelm Burger sichtbar. ⟦69⟧

An der spannungsreichen Gestaltung des *Söllers* ⟦61⟧ kann das Prinzip der räumlichen Verschränkung und der Schaffung von Tiefenraum und Plastizität durch die Verbindung unterschiedlicher Ebenen gleichsam *pars in toto* nachvollzogen werden.[394] Von der großen, von freistehenden Säulen getragenen – und dadurch gegenüber der umgebenden Wandfläche weitgehend verselbstständigten – Bogenöffnung deutlich zurückversetzt ist eine sehr viel kleiner dimensionierte vierachsige Arkadenreihe, hinter der sich das Dunkel der Halle ausbreitet. Korrespondierend und ergänzend zu dieser vertikalen Staffelung und Schichtung wird der Raum auch horizontal stufenweise erschlossen: Vom Niveau der Halle führt der Weg über mehrere seitliche Stiegen bis hinab zum

Balkon in eine vorderste, exponiert vorkragende Ebene. Dem nicht genug, sind alle größeren Wandflächen nach einem wohlüberlegten System mit plastischen Akzenten versehen, die selbst der Ebene des Mauerwerks räumliche Spannkraft verleihen.

Formal deutlich unterschieden wird zwischen überaus reich geschmückten repräsentativen Bauten und betont schlichten Wehranlagen – eine Unterscheidung, die nicht zuletzt auch der zeitgenössischen Differenzierung von »Monumentalbau« und »Zweckbau« entspricht, die hier ins Mittelalter zurückprojiziert erscheint. Die genaue Kenntnis der mittelalterlichen Architektur – vermittelt nicht zuletzt durch die reich illustrierten Publikationen von Viollet-le-Duc und Essenwein[395] – war eine wichtige Voraussetzung für den Bau von Kreuzenstein, und erst mit dem Wissen über den Burgenbau des Mittelalters war es überhaupt denkbar, sich über die Beschränkungen des historisch Wahrscheinlichen hinwegzusetzen und im Gegenzug mit allen Mitteln die Bandbreite des Möglichen zu erproben, um Vergangenheit visuell, haptisch und nicht zuletzt »authentisch« erfahrbar werden zu lassen. Nur durch diese auf historischer Gewissheit aufbauende Unbekümmertheit konnte hier das Muster einer mittelalterlichen Burg errichtet werden, das zugleich denkbar weit von allen realen Burgen des Mittelalters entfernt war.[396]

Interieurs

Mit derselben gestalterischen Konsequenz, die am Außenbau keinen Hinweis auf die tatsächliche Entstehungszeit im 19. und frühen 20. Jahrhundert zu geben gewillt ist, wurden auch die weit über 60 Innenräume der Burg als Folge »authentischer« mittelalterlicher Wohn-, Arbeits- und Repräsentationsräume gestaltet. »Mit reichen Schätzen hat der Burgherr […] das traute Heim in allen seinen Teilen bedacht, streng stilvoll, streng innerhalb der Grenzen, welche die Bau-Epochen anzeigen; dieses Prinzip ist in Hinsicht der Polychromie, der Skulpturen und der Einrichtungsgegenstände, die aus aller Welt im Verlaufe vieler Jahre gesammelt wurden, festgehalten.«[397] Die bis ins Detail durchgestalteten und mit den Objekten der Sammlungen des Bauherrn gefüllten Innenräume präsentieren sich in einem logischen funktionalen Zusammenhang, der fiktiv oder potenziell ist. Gleich dem Außenbau erinnern die Innenräume Kreuzensteins, die Karl Fuchs als »wahre Kabinettstücke mittelalterlicher Burgenhäuslichkeit« bezeichnete,[398] an von Menschen verlassene Schauplätze von Historiengemälden. Es scheint, als sei hier die Abwesenheit der Bewohner der Burg durch ein Übermaß an Dingen

kompensiert worden – die Dinge, und nicht die Menschen, sind in ihrer Fülle und Präsenz die eigentlichen Bewohner.

Kreuzenstein wurde von Beginn an auch als Aufbewahrungsort für die Sammlungen Wilczeks konzipiert, und bereits 1893 befanden sich Teile davon in den fertiggestellten Räumen.[399] Durch die Wahl der Burg als Aufstellungsort erhielten die Gegenstände eine über ihren Wert als Einzelobjekte hinausgehende Bedeutung: Gemälde, Zeichnungen und Drucke, Skulpturen, Möbel und Glasgemälde, Bücher, Kunstgewerbe und nicht zuletzt umfangreiche Bestände an historischem Hausrat sollten dazu dienen, eine Burg des Mittelalters mit aller gebotenen Vollständigkeit, ja Überfülle auszustatten.

Die Sammlungen Wilczeks sind bis heute fester Bestandteil der Inszenierung von Kreuzenstein als mittelalterliche Burg; ihre Objekte gewährleisten – wie die in die Architektur integrierten Spolien – die Authentizität des Gezeigten und bürgen in ihrer geballten Präsenz für eine Dominanz historischer Materialität gegenüber den neu geschaffenen Bauteilen und Innenräumen. Erst durch das Arrangement der überreichen Sammlungen, die in dieser Form auf keiner Burg des Mittelalters anzutreffen gewesen wären, wirkt Kreuzenstein wie der erst kürzlich von seinen Protagonisten verlassene Schauplatz eines historischen Romans. Dieser Schauplatz sei im Folgenden näher inspiziert.

Die KAPELLE, für Camillo Sitte das künstlerische »Centrum des Ganzen«[400], ist in Architektur und Ausstattung der mit Abstand prominenteste Raum der Burg, »von so eigenartiger Erfindung und Durchführung, dass man es nicht empfindet, hier einem Werke neuester Zeit gegenüber zu stehen.«[401] Der klar strukturierte Kernbereich des Kapellenraumes besteht aus einem einschiffigen, einjochigen Langhaus und einem Chorpolygon mit 5/8-Schluss. ⟦72⟧ Im Bereich der Apsis fand man beim Wiederaufbau – im Gegensatz zum Langhaus – Anhaltspunkte für eine Rekonstruktion des ursprünglichen Zustandes der mittelalterlichen Burgkapelle ⟦39–41⟧: Der untere Wandbereich des Polygons sowie zwei Strebepfeiler waren erhalten geblieben, woraus auch auf die ursprünglichen Abmessungen der Fensteröffnungen geschlossen werden konnte. Wie in anderen Bereichen der Burg wurde auch beim Chor der Kapelle direkt auf den überkommenen Ruinenbestand aufgebaut und dieser sichtbar in den Neubau integriert. Dem spätgotischen Chor antworten die früh- und hochgotischen Formen des Langhauses mit seiner reichen Bauplastik. Im Vergleich zum Chor ist das Langhaus, für das keine Vorgaben im aufgehenden Mauerwerk berücksichtigt werden mussten, aufwändig gegliedert: Gebündelte Runddienste mit Knospenkapitellen

in den Ecken und entsprechende Konsolen an den Längsseiten tragen das sechsteilige Kreuzrippengewölbe. Die Wandflächen sind durch tiefe Nischen und Bogenstellungen geöffnet, wodurch sich um den Kernbau eine deutlich artikulierte zweite, dunklere Raumschicht legt – ein bereits vom Außenbau bekanntes Gestaltungsmittel. Die Südwand des Langhauses öffnet sich in zwei breiten Spitzbogenstellungen, die von einer Säule mit romanischem Kapitell aus »der ältesten Basilika in Padua«[402] getragen werden, zu einer halbrunden Seitenkapelle. ⟦78⟧ Die Kuppelkalotte dieses »byzantinisch« anmutenden Raumes, der zugleich als ältester Teil der Kapelle ausgewiesen ist, schmückt ein Mosaik des venezianischen Mosaizisten Conte Giovanni Morolin, eine Kopie der Madonna der Ostkuppel von San Marco in Venedig, flankiert von zwei Engeln nach Motiven aus dem »Jüngsten Gericht« in der Kathedrale von Torcello.[403] Mittig im Boden markiert eine massive Porphyrplatte mit dem Wappen der Familie Wilczek den Eingang zur darunterliegenden Gruft.[404] ⟦80⟧ Das Gitter, das die Gruftkapelle vom Kirchenschiff trennt, wurde vom Bauherrn selbst nach einem bei Viollet-le-Duc abgebildeten Gitter in St. Denis in Paris entworfen.[405] Im Obergeschoß der Nord- und Südwand des Langhauses öffnen sich von Spitzbögen überfangene Biforen zum schmalen, einfach gewölbten *Sängerchor* und dem deutlich größeren *Oratorium* ⟦76, 81⟧, das über einem trapezförmigen Grundriss eine bemerkenswerte Gewölbeform aus kräftigen Rippendreistrahlen mit Birnstabprofilen aufweist. Die reliefierten Schlusssteine zeigen, wie am Nordwestturm, Wappen ehemaliger Besitzer der Burg.[406] Die Segel der Wölbung sind mit figürlichen Darstellungen auf Goldgrund bemalt. Auch der im Westen liegende *Orgelchor* ist räumlich vom Langhaus abgesetzt. ⟦79⟧ Er besitzt ein deutlich höheres Gewölbe, das sich an den Dimensionen des großen Westfensters orientiert.[407] Insgesamt ist die von der Romanik bis zur Spätgotik reichende Formensprache dieses Raumes mit Absicht gewählt: Innerhalb der fiktiven Baugeschichte der Burg wird damit eine sukzessive Entstehung der Kapelle von ihren Ursprüngen im 12. (Seitenkapelle, Gruft), über den Ausbau im 13. (Langhauswände) und 14. (Langhauswölbung) bis zur Fertigstellung im 15. Jahrhundert (Chor) zum Ausdruck gebracht.

In der Kapelle hat sich der ganze Reichtum der Sammlungen Wilczeks bis heute wohl am vollständisgten erhalten.[408] Der Flügelaltar ⟦73, 74⟧ wurde vom Bildhauer Johann Grissemann aus Imst in Tirol aus nicht weniger als 47 Teilen unterschiedlicher Herkunft zusammengesetzt und steht beispielhaft für das in Kreuzenstein angewandte Verfahren der Kombination und Kompilation heterogener Fragmente.[409] Wesentlich für die Raumwirkung sind die Glasgemälde in den Apsisfenstern und im Westfenster.[410]









⟦72⟧ Blick vom Oratorium in die Kapelle, 1892
⟦75⟧ Kruzifix, 24. Juli 1898

⟦73, 74⟧ Flügelaltar in geschlossenem und geöffnetem Zustand, September 1896



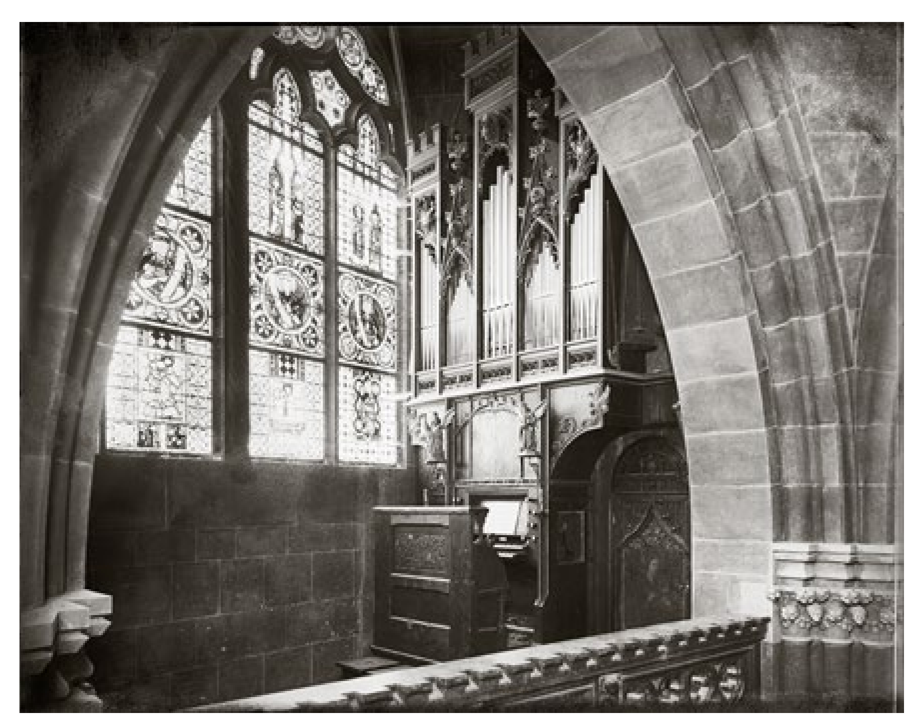
⟦76⟧ Chorgestühl im Oratorium, 28. Oktober 1901



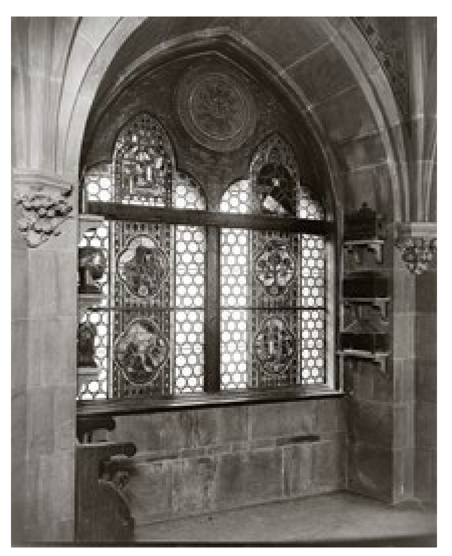
⟦77⟧ Nordwand der Kapelle, 27. Juli 1910



⟦78⟧ Seitenkapelle, vor 1898







⟦79⟧ Orgelempore, 16. Juni 1898
⟦80⟧ Gruftaltar, 14. Oktober 1895

⟦81⟧ Fenster im Oratorium mit Glasgemälden aus Beelitz/Mark Brandenburg, um 1900

Jene des Chores (aus dem 14. Jahrhundert) stammen zum Teil aus der 1853/54 abgebrochenen Kapelle der Grazer Burg und stellen Szenen aus der Vita Christi und Apostelfolgen dar.[411] Die hochgotischen Glasgemälde des Westfensters ⟦79⟧ gelangten aus einem Kloster in der Nähe des damals ungarischen, heute slowakischen Kistapolcsány/Topoľčianky in die Sammlungen Wilczeks.[412] Das Orgelgehäuse ist eine vereinfachte Kopie der aus dem 15. Jahrhundert stammenden Orgel von Kiedrich im Rheingau.[413] Im Oratorium, dessen frühgotische, heute nicht mehr in situ vorhandene Glasgemälde aus Beelitz in Brandenburg stammten ⟦81⟧, steht bis heute ein großes, wiederum aus mehreren Teilen zusammengesetztes Chorgestühl, das möglicherweise Familienmitgliedern vorbehalten war, in jedem Fall aber den besonders ausgezeichneten Sitzplatz einer hochgestellten Persönlichkeit markiert.

Darüber hinaus ist der Kapellenraum mit zahlreichen Skulpturen, Reliefs und liturgischem Gerät ausgestattet; das historische Inventar verzeichnet nicht weniger als 131 Objekte, und allein im Oratorium waren 295 weitere Gegenstände aufgestellt.[414] Auffällig sind die vielen, meist mit qualitätvollen Schnitzereien geschmückten Zunftstangen, deren eine als Erinnerung an die Polarexpedition die Fahne des Schiffes »Isbjörn« trägt.[415] Den Triumphbogen schmückt ein bedeutender spätgotischer Kruzifixus,[416] ⟦75⟧ an der Westwand unter der Empore hängt über einem Tiroler Chorgestühl von 1475 ein weiterer, aus der Heiligblutkirche in Friesach stammender Gekreuzigter des 14. Jahrhunderts.[417] An der Nordseite des Langhauses ⟦77⟧ drängen sich die plastischen Arbeiten aneinander: In der Taufnische steht ein von Löwen getragenes romanisches Taufbecken aus Italien, in die Wand darüber ist ein frühchristliches Relief aus parischem Marmor aus der Gegend von Padua eingelassen.[418] Auch die Schutzmantelmadonna im Tympanon des Portals ist eine italienische Arbeit.[419] Beim Blickfang der Nordwand handelt es sich indes um eine Kopie: Die berühmte, bis heute im Stift St. Florian aufbewahrte Ritterfigur aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts konnte Wilczek offenbar nicht für seine Sammlungen erwerben und musste sich mit einer Steingusskopie begnügen.[420] Die zentrale Positionierung dieser monumentalen idealisierenden Darstellung eines *miles christianus* zeugt emblematisch von der wichtigen Rolle, die der mythischen Gestalt des Ritters in der Konzeption von Kreuzenstein zukommt.[421]

Als Sitte 1898 die erst kurz zuvor fertiggestellte und noch nicht endgültig eingerichtete Kapelle beschrieb, beeindruckte ihn die »weihevolle Stimmung« und das »Ungewöhnliche und in der neueren Kunst einzig Dastehende des hier Erreichten«[422] über alle Maßen: »Dasjenige, was zuerst den Blick fesselt, ist der Hochaltar

mit seiner nächsten Umgebung. Eine Symphonie von Farbe und Helldunkel, das ist der erste Eindruck und es ist auch das letzte Wort, das man mit Bewusstsein darüber ausspricht nach Kenntnisnahme aller Einzelheiten und aller Hilfsmittel, welche hier angewendet wurden, dieses Meisterstück zu schaffen.«[423]

Die räumlich, künstlerisch und inhaltlich zentrale Position der Kapelle bliebe ohne den Zusammenhang mit der darunterliegenden Gruft unverständlich. Die Kapelle dient dem Gedenken an verstorbene Familienmitglieder und ist so auch ein Familiendenkmal im Gewand eines Sakralraumes: »Das Hauptanliegen der Kreuzensteiner Kapelle besteht daher kaum in der Weckung religiöser Gefühle, nicht einmal mehr primär der Sakralisierung der Historie, es kommt zu einer ›Profanierung‹ des ideellen Gehaltes des Sakralraumes.«[424] Im Reichtum ihrer Ausstattung wird die Kapelle zu einem Museum mittelalterlicher sakraler Kunst und ist durch die Verbindung mit der Gruft zugleich auch ein Angelpunkt für die Interpretation der gesamten Anlage. Das anfängliche Vorhaben des Bauherrn, in ruinösem Umfeld lediglich die Kapelle als sichtbares Monument der Familie wieder zu errichten, wurde im weiteren Verlauf durch den vollständigen Neubau der Burg überlagert. Das ursprüngliche Projekt einer religiös grundierten Familienmemoria, wie es im Bau von Gruft und Kapelle zum Ausdruck kommt, erhielt einen neuen Kontext und wurde Teil des Gesamtkonzepts der historischen Rekonstruktion und Inszenierung einer mittelalterlichen Burg. Der religiöse Charakter der Kapelle ist – wie die gesamte Burg – in erster Linie bildhaft zu verstehen.

In den heute nicht mehr zugänglichen Nebenräumen der Kapelle muss dem Besucher dereinst der umfassende, bis ins scheinbar Nebensächliche reichende Gestaltungswille des Bauherrn deutlich geworden sein. Die *Sakristei* im Erdgeschoß des Bergfrieds ⟦82, 83⟧ bezeichnete Camillo Sitte aufgrund der Kostbarkeit der Objekte als wahren »Museumsraum«: »An den Wänden ist eine Fülle von Reliquiaren auf Consolen angebracht, die Rippenträger gehörten vordem einer zerstörten Kirche am Inn; die Piscina ist altitalienisch; der Ofen zwar neu, aber alten, auf Kreuzenstein gefundenen Kacheln nachgebildet; ein kleiner Kasten für Kirchengeräthe befand sich früher in der Sammlung des Bildhauers Hanns Gasser«; das »Prachtstück der Sammlung« bildete ein – wie zahlreiche andere Möbel und Einrichtungsgegenstände stark ergänzter – Paramentenschrein aus Tamsweg von 1455.[425] In der über der Sakristei gelegenen *Pfaffenstube* ⟦85, 86⟧ und der *Glöcknerstube* ⟦84⟧ einen Stock höher, einem der Lieblingsräume des Bauherrn,[426] setzte sich der Reigen von kostbaren Ausstattungsstücken fort. Die Pfaffenstube enthielt »einen Schrank des XV. Jahrhunderts aus Klagenfurt […]; ein wohlerhaltenes,

interessantes gothisches Bett; ein Relief des heiligen Marcus aus Süddeutschland; einen Betschemel mit italienischem Triptychon; in der Fensterecke einen alten Armstuhl; einen alten gusseisernen Ofen aus der Hofapotheke von Innsbruck; in den Wandnischen eine kleine Bibliothek aus durchwegs merkwürdigen alten Bänden zusammengesetzt. Die Wand- und Deckenvertäfelung ist aus altem Holz neu zusammengefügt und fällt dabei der schön geschnitzte und bemalte alte Durchzug besonders auf. Der Vorplatz ist mit alten Fliesen ausgelegt, aus der Nicolauskirche in Korneuburg.«[427]

Die PROFANEN HAUPTRÄUME der Burg sind im Palas konzentriert. Das gesamte Erdgeschoß des im Grundriss leicht konvex gekrümmten Traktes nimmt die Waffensammlung ein, »und zwar so, wie vermuthlich die Rüstkammern im Mittelalter angeordnet waren, nicht decorativ, sondern wie zum Gebrauch.«[428] Die *Rüstkammer* wird durch Gurtbögen in fünf Joche unterteilt; vier davon sind kreuzgratgewölbt, eines ist durch ein auf Tierkopfkonsolen ruhendes, weit heruntergezogenes Sternrippengewölbe mit einem aus einem Seilknoten gebildeten Schlussstein besonders ausgezeichnet. ⟦87, 88⟧ Darüber sind mit dem *Großen Saal,* der *Jagdkammer* und dem *Fürstenzimmer* die Wohn- und Repräsentationsräume angeordnet. Zwei Stiegenanlagen erschließen die Obergeschoße des Palas. Eine schmale Stiege an der Rückwand der Loggia bildete bis zur Errichtung des Stiegenhauses im Osten den einzigen Zugang zu den Räumen im ersten Stock. Deren Anlage und Reihung sind offensichtlich dieser Erschließung geschuldet, denn nur in der Gehrichtung von West nach Ost – und nicht vom repräsentativen Hauptstiegenhaus aus – lässt sich die Raumfolge im ersten Stock als schlüssige Sequenz unterschiedlich gestalteter Interieurs erfahren. Auch die Einrichtung und Möblierung mit den jeweiligen Haupt- und Schaustücken, die wiederum an Bühnenbauten oder Filmsets gemahnende Inszenierung der Räume, rechnet mit einem sich in diese Richtung bewegenden Betrachter, dem in jedem Raum neue, zu eindrucksvollen »Bildern« zusammengestellte Interieurs vorgeführt werden. Auch in den Fotografien Wilhelm Burgers sind diese Räume in der Regel von einem Standpunkt aufgenommen, der jenes perfekte Bild einfriert, das sich dem Besucher beim Eintreten in die Räume bietet. Sucht man die Räume hintereinander aus der entgegengesetzten Richtung, durch das Stiegenhaus im Osten auf, entsteht dagegen der Eindruck, sie durch die Hintertüre zu betreten.

Das Entree zu den Räumen im Palas bildet das Obergeschoß der Loggia, von dem aus in die entgegengesetzte Richtung auch der *Orgelchor,* der *Sängerchor* und das *Oratorium* der Kapelle erreichbar

sind. Nach Überwinden der engen Stiege bietet sich dem Besucher hier der Blick durch die Rundbogenstellungen der Loggia auf den von den Arkaden des *Kaschauer Domgangs* begrenzten inneren Burghof. Hinter der Halle liegt gegen Westen das Parzivalzimmer. ⟦89⟧ Der Raum ist dabei weniger als fiktiver Aufenthaltsort des Helden in Wolfram von Eschenbachs Epos zu interpretieren, sondern verweist aufgrund des entschieden spätgotischen Charakters seiner Ausstattung und Ausmalung viel eher auf die Rezeption des Parzival-Stoffes am Ende des Mittelalters, insbesondere in der Zeit Kaiser Maximilians I. und stellt damit gleichsam die Bezüge zwischen hochmittelalterlichem und spätmittelalterlichem Rittertum aus.[429] Damit ist hier eine weitere Spur zu einem tieferen Verständnis Kreuzensteins zu finden, das als Modell einer Burg des Mittelalters auch seinen idealen literarischen Gestalten – hier vermittelt durch die wiederum historisierend-retrospektive Betrachtung des Spätmittelalters – Unterkunft gibt.

Zurück in der Loggia, erreicht man zunächst die im Nordwestturm gelegene sechseckige, kuppelgewölbte, mit ornamentierten Bodenfliesen und einem offenen Kamin ausgestattete *Vorhalle* des *Großen Saales,* deren aus Zirbelholz geschnitzte Vertäfelung aus Thüringen stammt.[430] In einem der Fenster des um einige Stufen erhöhten Erkers, von dem aus eine Türe in die darüberliegende *Herrenstube* (siehe unten) führt, erinnert eine Wappenscheibe an den Besuch des deutschen Kaisers Wilhelm II. im Jahr 1906.[431] Durch einen von Säulen getragenen Rundbogen tritt der Besucher aus der *Vorhalle* kommend auf eine aus Nürnberg stammende hölzerne Estrade,[432] die einen Einblick in den ein halbes Geschoß tiefer liegenden profanen Hauptraum der Burg eröffnet. ⟦90, 91⟧ Der längsrechteckige, dreieinhalb Joche umfassende Saal wird von einem Tonnengewölbe mit aufgesetzten Schlingrippen überspannt, das auf seitlichen Wandpfeilern ruht. Wie die Kapellenwände durch tiefe, nischenartige Blendarkaden gegliedert sind, so werden hier die Längswände durch Wandpfeiler rhythmisiert, die an der nördlichen Außenwand zu tiefen Fensternischen erweitert sind. Die Erinnerung an Benedikt Rieds Wladislawsaal auf der Prager Burg, die sich beim Anblick dieses Raumes trotz aller gravierenden Unterschiede einstellt, war vom Bauherrn gewünscht.[433] Die Wände sind mit Holz vertäfelt, auch der Boden ist aus Holz. Beherrschendes Ausstattungsstück ist der an der Ostwand zwischen zwei – wie zur Kontrastwirkung auffällig klein dimensionierten – schulterbogigen Portalen aufgestellte monumentale sogenannte Sakristeischrank aus Neustift bei Brixen, eines der bedeutendsten Werke spätgotischer Möbelkunst, der ursprünglich als Heiltumsschrein gedient hatte.[434] Der große Ofen mit figürlichen Kacheln an der südlichen Saalwand ist die

Nachbildung eines Ofens aus dem Augustiner-Chorherrenstift Waldhausen im Mühlviertel.[435] An den Wandpfeilern sind lebensgroße mittelalterliche Holzskulpturen heiliger Ritter auf Konsolen aufgestellt, die Wände sind mit niederländischen Tapisserien des 16. Jahrhunderts geschmückt.[436] Die profane Funktion des Saales steht im Gegensatz zu seiner Architektur und Ausstattung, die nicht zufällig starke Assoziationen zu spätgotischen Sakralräumen weckt: Das Gewölbe, die Heiligenfiguren und der wie ein Retabel am Ende des Raumes aufgestellte Schrank mit seinem an einen Flügelaltar gemahnenden Gesprenge (in das zudem eine Kreuzigungsgruppe integriert ist) sakralisieren gleichsam den Saal und damit letztlich auch die diffuse, weil allgemein-unverbindlich gehaltene Idee vom mittelalterlichen Rittertum, die sich in diesem Interieur materialisiert.

In der auf den Saal folgenden *Jagdkammer,* die einen unregelmäßigen sechseckigen Grundriss besitzt, wird das Bandrippengewölbe von figürlichen Wandkonsolen und einer exzentrisch positionierten Säule getragen, deren gedrehter Schaft aus rotem Salzburger Marmor eine Rübe, das Wappenzeichen der Familie Keutschach, und die Jahreszahl 1510 trägt. ⟦92, 93⟧ Die Wandvertäfelung, auf der Jagdwaffen und Jagdgerät dekorativ verteilt sind, besitzt als Abschluss einen umlaufenden Stickereistreifen mit dem Wahlspruch der Familie Borromeo.[437] In der zeitgenössischen Interpretation Alfred Walchers von Molthein ist die Jagdkammer ein Monument ritterlicher Tugenden im Zeitalter Kaiser Maximilians I., wird die Jagd, bei der sich »die ideale physische und geistige Kraft der deutschen Nation« geäußert habe, zum Symbol einer verlorenen Gesellschaftsordnung, zum Kontrastbild einer von Werteverlust geprägten Gegenwart: »Die kolossale Ausbildung der männlichen Tugenden, die große Treue zu dem Lande, die Anhänglichkeit an das Oberhaupt des Staates und eine fest im Volke eingewurzelte Religion waren die wichtigsten Pfeiler dieser nationalen Stärke; zugleich aber auch die Grundlagen, ohne die eine Kunstanschauung nicht denkbar, ein Kunstausdruck des Volkes nicht möglich gewesen wäre. Wir haben hiefür einen Beweis in unseren Tagen, wo der Sozialismus als Gegner der historischen Bildungen des Staates, der nationalen Monarchie und der Kirche den Kunstbestrebungen den Boden entzieht und solche eigentlich bereits unmöglich gemacht hat. Der Sozialismus ist der Würger sämtlicher Ideale und somit auch jeder Kunstanschauung im Volke.«[438]

Über ein kleines, holzgetäfeltes und mit Schränken ausgestattetes Ankleidezimmer[439] führt der Weg in das als Schlaf- und Wohnraum ausgestattete *Fürstenzimmer.*[440] ⟦94, 95⟧ Die Wände des annähernd quadratischen, vollständig mit Holz verkleideten







⟦84⟧ Glöcknerstube im Bergfried, 25. August 1897

⟦82⟧ Schrank für Altargeräte in der Sakristei, 1893
⟦83⟧ Schrank aus Tamsweg in der Sakristei, 1893



⟦85⟧ Nordwand der Pfaffenstube im Bergfried, 29. Juli 1895
⟦86⟧ Westwand der Pfaffenstube, 6. September 1895





⟦87⟧ Sammlung von Schwertern in der Rüstkammer, 1912

⟦88⟧ Rüstkammer, 1912



⟦89⟧ Parzivalzimmer gegen Norden, 26. Juli 1898





⟦90⟧ Großer Saal gegen Westen, 1903

⟦91⟧ Großer Saal gegen Osten, 1903



⟦92⟧ Jagdkammer, um 1906





⟦93⟧ Vertäfelung der Jagdkammer, um 1906

⟦94⟧ Fürstenstube gegen Westen, 1904



⟦95⟧ **Fürstenstube, 1904**

Raumes schmücken auch hier in die Täfelung eingelassene Tapisserien des 16. Jahrhunderts, die Fensternischen sind mit durchbrochen geschnitztem Maßwerk vertäfelt, eine hölzerne Kassettendecke schließt den Raum ab. Höhepunkt der Ausstattung ist ein spätgotisches Kastenbett aus Tirol.[441]

Durch die schlichte Hauskapelle mit einem Triptychon Hans Canons, dem sogenannten »Stiftungsbild« der Familie Wilczek,[442] erreicht man das große, fünfgeschoßige Stiegenhaus, das am Außenbau durch einen eigenen turmartigen Trakt hervorgehoben wird. Es besitzt eine komplexe räumliche Organisation: Durchgehend zweischalig konzipiert, setzt es im Parterre in einem oktogonalen, von Säulen getragenen zentralen Vestibül mit Sternrippengewölbe an und führt dann zunächst in der äußeren Raumschicht um dieses Vestibül herum in den ersten Stock. ⟦97⟧ Von hier an bis zum obersten Stockwerk ist in das durchgehende struktive Gerüst des oktogonalen Säulenkranzes eine an der Unterseite mit Reliefs geschmückte Wendeltreppe aus dem Jahr 1555 eingestellt, die von Wilczek aus dem Besitz der Grafen Schönborn in Schloss Göllersdorf erworben wurde.[443] Über diese Treppe erreicht man im (heute nicht mehr zugänglichen) Zwischengeschoß über der Hauskapelle die im maurischen Stil gehaltene Badestube mit Fresken nach Motiven der Wenzelsbibel, in der einst die maurische Badewanne, ein Hauptstück der Sammlungen, aufgestellt war.[444] ⟦96⟧

Das Stiegenhaus endet im (heute ebenfalls unzugänglichen) obersten Stockwerk in einem offenen Dachstuhl. Der große Kamin besitzt spätgotische figürliche Steinsockeln »aus einem Bauerngarten in Sigmundsherberg« in Niederösterreich;[445] auf dem Dachbalken ist eine Verkündigungsgruppe angebracht. ⟦98⟧ Alle Holzteile dieses Raumes wurden beim Brand im Jahr 1915 schwer beschädigt und präsentieren sich bis heute im verkohlten Zustand. Vermutlich von diesem Raum aus erreichte man die mit mittelalterlichen Textilien sowie italienischen Majoliken und deutschen Fayencen ausgetattete *Samtstube* oder *Feine Kammer*[446] ⟦99⟧ sowie vierzehn *Schlafkammern.*[447] Auf das anschließende *Herrenschlafgemach* ⟦100⟧, in dem neben einem spätgotischen Kastenbett aus Südtirol[448] vor allem Siegburger Keramik aufbewahrt wurde,[449] folgt die *Herrenstube* im Nordwestturm. ⟦101–103⟧ Zusammen bilden sie eine Art privates Appartement des Burgherren, das der Öffentlichkeit im Gegensatz zum Großteil der übrigen Räume zu Lebzeiten Wilczeks wohl niemals zugänglich war.[450] Als Kontrast zu den schlichten holzgetäfelten *Schlafkammern* ist die *Herrenstube,* eine der bemerkenswertesten Raumschöpfungen der Burg, ganz in Steinmetzarbeit ausgeführt. Einmal mehr führt hier das Spiel mit unterschiedlichen

Wandschichten und Raumebenen zu einem forciert raumhaltigen architektonischen Aufbau: Der dreieckigen Grundform des Turmes ist der sechseckige Raum derart eingeschrieben, dass dieser an jeder zweiten Seite durch im Grundriss trapezförmige Anräume erweitert wird, die sich am Außenbau aber nur durch die Fensteröffnungen abzeichnen. Dreiviertelsäulen mit Knospenkapitellen tragen die Rippen des steinernen Gewölbes, dessen Felder mit plastischem Rankenwerk – nach einem mittlerweile zerstörten mittelalterlichen Vorbild aus Friesach – gefüllt sind.[451] Die Schildrippen wiederum werden von kleinen Dreiviertelsäulen getragen, die auf der Höhe der Deckplatte der größeren Säulen ansetzen, und ebenfalls Knospenkapitelle besitzen. In eine der beiden fensterlosen Wände ist die Eingangstüre eingeschnitten, die zweite trägt einen plastisch dekorierten Kaminmantel. Ein erhöhter Erkerplatz, von dem sich die Aussicht auf Klosterneuburg und Wien bietet, ragt zugleich als Kanzel in den Raum. Die ursprüngliche Einrichtung des als intimes Interieur eines Sammlers inszenierten Raumes bestand aus einer zentralen Sitzgruppe mit Diwan und Teppichen; in die Fenster waren zum Teil mittelalterliche Glasgemälde eingesetzt, Regale an den Wänden dienten der Aufbewahrung von Waffen und europäischem, arabischem, asiatischem und präkolumbischem Kunsthandwerk,[452] von der Decke hing ein gotischer Luster und über der Eingangstüre war Viktor Stauffers Porträt des deutschen Kaisers Wilhelm II. angebracht, ein unübersehbares Zeichen von Wilczeks Wertschätzung für den Monarchen.[453]

Die *Herrenstube* zeigt, in welchem Ausmaß hier lange tradierte und etablierte frühneuzeitliche Wohnvorstellungen in die rekonstruierte mittelalterliche Lebenswelt rückprojiziert wurden: Als intimer Rückzugsort des gelehrten Hausherrn, der sich dort mit erlesenen Objekten umgibt – oder vorgibt, dies zu tun –, steht die Herrenstube in der Tradition des Studiolos der italienischen Renaissance.[454] Zugleich erinnert das Vorhandensein eines geschlechtsspezifisch kodierten Raumes aber auch an jene »Herrenzimmer«, die fixer Bestandteil der bürgerlichen Wohnung des 19. Jahrhunderts waren. Der modische Diwan in der Raummitte, in der Wohnung des Historismus ein unverzichtbares Requisit orientalischer, exotischer Phantasien, zeigt nachdrücklich, dass hier der Anspruch auf Rekonstruktion einer fiktiven Vergangenheit in Kontakt bzw. Konflikt mit ausgesprochen gegenwärtigen Vorstellungen von wohnlichem Komfort und der angemessenen Ausstaffierung der unmittelbaren Lebensumgebung geriet. Über die Persönlichkeit Wilczeks verrät allerdings auch dieser privateste Raum der Burg so gut wie nichts; seine Privatheit wirkt wie für den Fotografen arrangiert.





⟦96⟧ Maurische Fayence-Wanne in der Badestube, 1909
⟦97⟧ Stiege im ersten Stock gegen Osten, 1906

⟦98⟧ Oberer Abschluss der Stiege, 1911



⟦99⟧ Samtstube, um 1906
⟦100⟧ Ostwand der Herrenschlafstube, 6. Oktober 1900

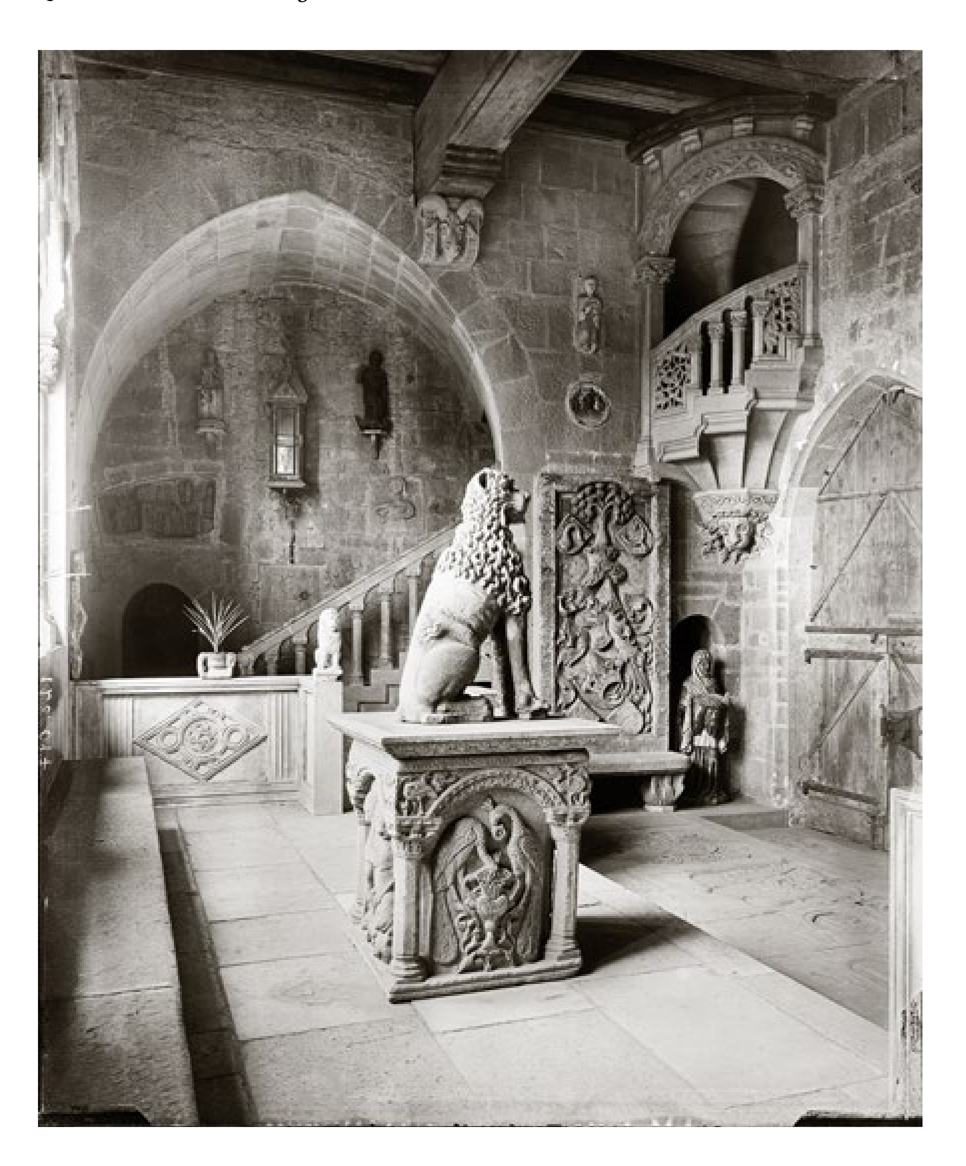


⟦101⟧ Herrenstube gegen Westen, Oktober 1901





⟦102⟧ Herrenstube gegen Norden, 7. Oktober 1901
⟦103⟧ Herrenstube gegen Nordwesten, 4. Oktober 1901



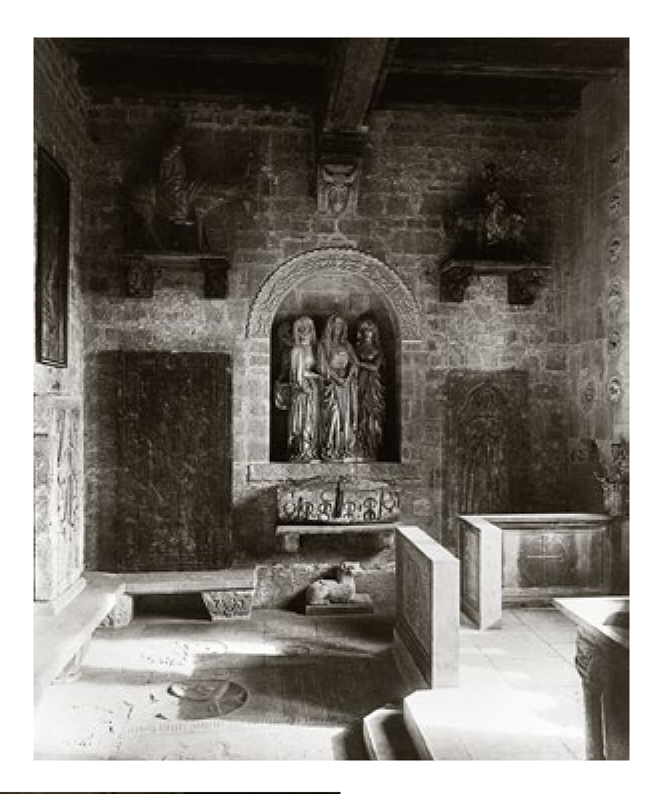
⟦104⟧ Halle gegen Westen, 1913



⟦105⟧ Bibliothek gegen Osten, 30. September 1901

Den denkbar stärksten Kontrast zu elitären Räumen wie der *Herrenstube* im Nordwestturm und zugleich ihr unausgesprochenes Pendant im Gleichgewicht der Hierarchien bildete die mit nicht geringerer Sorgfalt eingerichtete, neben Stallungen und Lagerräumen liegende Gesindestube im äußeren Bereich des Burghofes. ⟦111⟧ Hier zeigt sich, dass zur dreidimensionalen Reanimation des Mittelalters in Kreuzenstein auch die wirkungsvolle Reinszenierung längst überholter Machtstrukturen der Feudalzeit zählte.

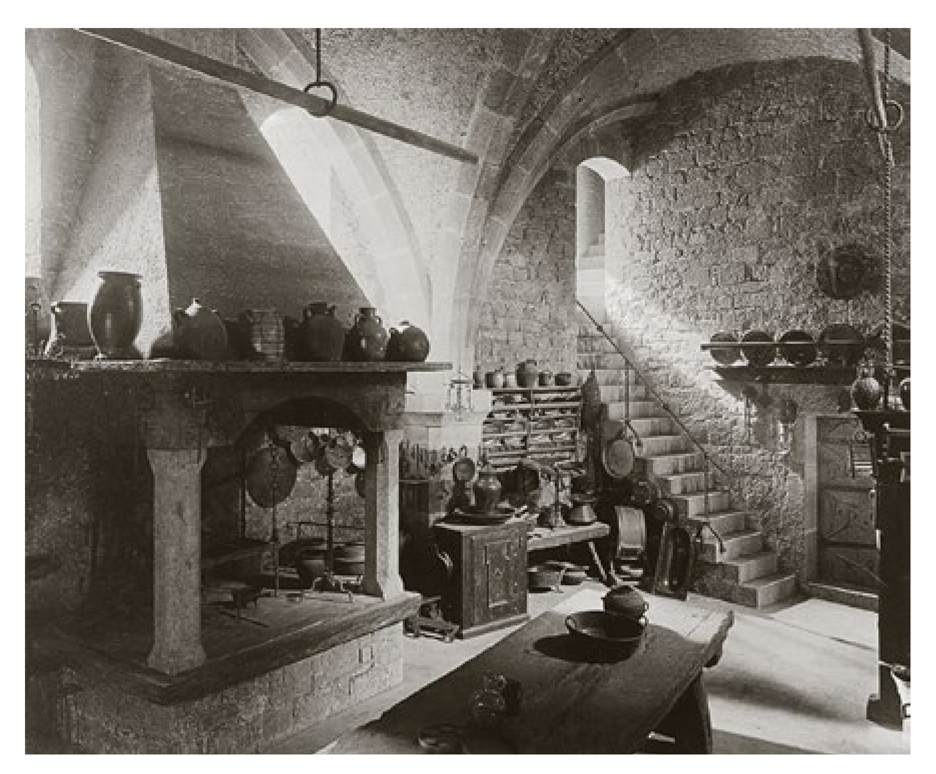
In den im Süden liegenden Trakten waren vor allem RÄUME FÜR DIE SAMMLUNGEN untergebracht. Die dem Söller vorgelagerte *Halle* im Parterre des Bibliothekstraktes ist reich mit figürlicher Bauplastik und Skulpturen ausgestattet. Der Boden ist mit mittelalterlichen Grabsteinen, Wappen und Hausmarken aus Krems und Stein gepflastert, an den Wänden waren weitere Grabsteine aufgestellt sowie nicht weniger als 27 mittelalterliche Steinreliefs eingemauert.[455] Die Holzdecke wird von einem mächtigen, 10 Meter langen Unterzug aus Schloss Biebersburg/Červený Kameň in der heutigen Slowakei getragen.[456] Die Westwand durchbricht wirkungsvoll eine ins Obergeschoß führende Stiege, die in einer Ecke als offene Spindel hervortritt und damit auch hier Raumgrenzen durch eine diaphane Struktur erweitert. ⟦104, 106⟧ Der Entwurf zu dieser Stiege stammt nachweislich von Wilczek selbst.[457] Die *Große Bibliothek* im ersten Stock ist als zweischiffiger, fünfjochiger Saal ausgebildet. Sein kräftiges Bandrippengewölbe wird von vier gedrehten Säulen aus rotem Marmor getragen, deren mit Prophetenbüsten geschmückte Kapitelle Wilczek in einem Garten in Braunau entdeckt hatte.[458] ⟦105⟧ Die nördliche Wand öffnet sich in großen zweiteiligen Fenstern zum inneren Burghof, die südliche besitzt in spitzbogigen Öffnungen erhöhte Arbeitsplätze, die als spätgotische hölzerne Vortragskanzeln in den Bibliotheksraum ragen – wie in anderen Räumen der Burg kommt es also auch hier zur Einschaltung einer zweiten Raumschicht, die dem Hauptraum Substanz und Tiefe verleihen und den Reichtum an räumlichen Eindrücken verstärken soll. Die Gewölbesegel sind mit Grisaillen ausgemalt, die in jedem Joch vier Büsten von Künstlern, Humanisten und Wissenschaftlern der Zeit um 1500, durch Rankenwerk miteinander verbunden, vorstellen.[459] Die Bibliothek von Kreuzenstein war nicht Museum, sondern vor allem Forschungsstätte, in der namentlich der Bibliothekar Joseph Strobl seine Publikationen verfasste.[460] Das anschließend an die Bibliothek untergebrachte *Archiv* ⟦107⟧ enthielt die Urkundensammlung der Familie Wilczek, aber auch die Akten zur Herrschaft Kreuzenstein, für deren Bearbeitung ein eigener





⟦107⟧ Archiv, um 1906

⟦106⟧ Halle gegen Osten, um 1906







⟦108⟧ Küche, um 1906
⟦109⟧ Erste Bilderkammer, 1904

⟦110⟧ Alchimistenstube, 1909

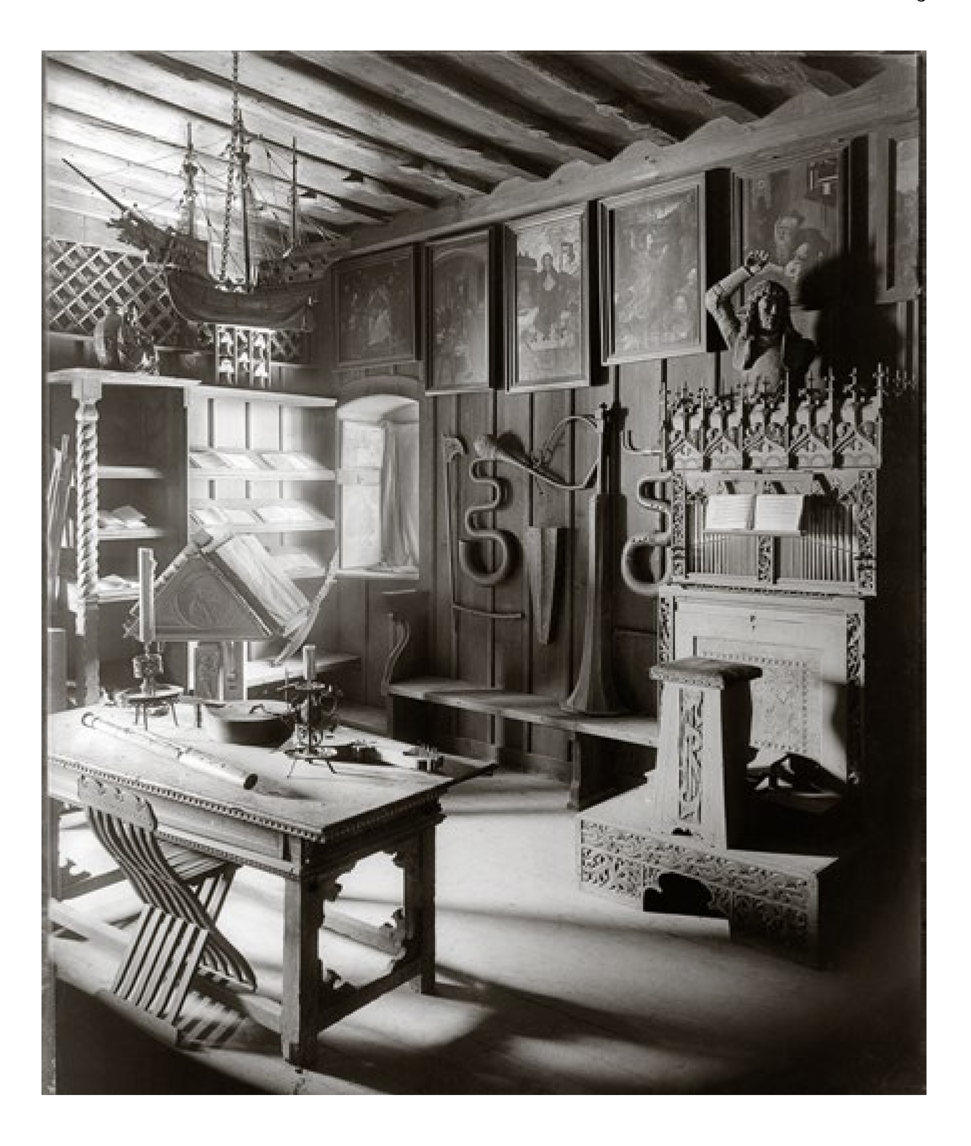


⟦111⟧ Gesindestube, um 1906

⟦112⟧ Eingang zu den Orientalischen Kammern, 17. Oktober 1911

Archivar angestellt wurde – ein Umstand, in dem einmal mehr das Bemühen um umfassende Authentizität durch Faktizität der historischen Überlieferung in den schriftlichen Quellen zum Ausdruck kommt.[461] Wie der Archivar die Geschichte des historischen Kreuzenstein anhand der Quellen rekonstruiert, so schreibt er an der Geschichte der neuen Burg weiter. Deutlich wird dies etwa im Beitrag Johann Paukerts für den von Alfred Walcher von Molthein 1914 edierten Prachtband »Burg Kreuzenstein an der Donau«. Der Archivar von Kreuzenstein behandelt die Geschichte der Burg vor dem Beginn der Baumaßnahmen ausführlich, über den Neubau selbst fällt aber kaum ein Wort. Durch die Verbindung der historischen Darstellung mit den Fotografien der wiedererrichteten Burg wird eine für die Wahrnehmung Kreuzensteins bis heute prägende Kontinuität suggeriert, die den Wiederaufbau selbst weitgehend ausblendet. Der Wiederaufbau der Burg ist dem Historiker keine ausführliche Erwähnung wert, er setzt durch materielle Faktizität des neu Gebauten die Geschichte gleichsam wieder in ihr Recht.[462]

In den beiden Obergeschoßen des Gadem wurden die Sammlungen des Bauherrn, anders als im Palas, in thematisch geschlossener Aufstellung präsentiert.[463] Die über der *Bibliothek* im ersten Stock gelegenen Räume wurden beim Brand 1915 weitgehend zerstört und anschließend stark vereinfacht wiederhergestellt; ihr ursprüngliches Erscheinungsbild ist in einigen wenigen Fotografien überliefert. Die »Kunstkammern«[464] umfassten unter anderem ein Musikzimmer mit mittelalterlichen Instrumenten ⟦113⟧, die *Bilderkammer* ⟦109⟧, ein *Skulpturenzimmer*, die *Kleine Bibliothek* mit wertvollen Handschriften und die *Holzschnittkammer* mit den Sammlungen von Holzschnitten, Kupferstichen und Exlibris mit einer mittelalterlichen Kupferstichpresse.[465] Auch eine *Landsknechtstube* und eine in der Nähe der Küche eingerichtete *Alchemistenstube* ⟦110⟧ wurden eingerichtet.[466] Verbunden waren diese Räume mit den 1915 ebenfalls zerstörten *Orientalischen Kammern* im zweiten Obergeschoß des Kaschauer Gangs, die der Aufbewahrung der als äußerst kostbar bezeichneten Sammlung von orientalischem und ostasiatischem Kunstgewerbe dienten, die 1915 gleichfalls verbrannte.[467] ⟦112⟧ Wie die Ausstattung der Herrenstube, so machen auch die Orientalischen Kammern deutlich, in welchem Ausmaß die Konzeption der Interieurs in Kreuzenstein nicht nur mittelalterliche Lebenswelten rekonstruieren, sondern zugleich auch zeitgenössische Wohnentwürfe widerspiegeln: Auch und gerade im 19. Jahrhundert waren orientalische Zimmer, in einer bis in die Frühe Neuzeit zurückreichenden Tradition »exotischer« Kabinette, zumeist vom oder für den Hausherren eingerichtet, Bestandteil der adeligen



⟦113⟧ **Musikzimmer, 1907**

Wohnung, während sich der bürgerliche Orientalismus oftmals mit Einzelstücken wie orientalischem Mobiliar behelfen musste.

Im Keller des Gadem schließlich erinnert die große, voll funktionstüchtige *Küche* an die historische Nutzung des Wirtschaftstraktes einer mittelalterlichen Burg. ⟦108⟧ Hier wurden zahlreiche Herd- und Küchengeräte aufgestellt, ein »kulturgeschichtliches« Sammelgebiet, das Wilczek viele Jahre vor den öffentlichen Institutionen erschlossen hatte: »Die ganze Anlage des Raumes mit seinen Nebenkammern, die Art der Aufstellung der Geräte entspricht älteren Zeiten; das Inventar der Küche mit dem Besitzstand des XV. Jahrhunderts mit dem Zuwachs, den sie naturgemäß im Laufe der Zeiten erhalten mußte. Mit 1645, dem Jahre, in welchem die Burg von den Schweden gesprengt wurde, ist die Grenze gedacht.«[468]

Eggert schreibt angesichts der zu suggestiven Schauplätzen zusammengestellten Interieurs von Kreuzenstein, dass »die ›Funktion‹ der Räume [...] Evokation von Stimmungen aufgrund künstlerisch schöpferischer Imagination«[469] sei. »Stimmung« – der Autor bezieht sich dabei implizit auf die zeitgenössische Interieur-Theorie Jacob von Falkes[470] – wird hier nicht zuletzt auch durch eine fiktive Funktionstüchtigkeit und Nutzung hervorgerufen, und eben durch die Abwesenheit der Bewohner, die durch die Anwesenheit einer Überfülle von Objekten ausgeglichen wird. Dass die reiche Ausstattung dem historischen Befund einer mittelalterlichen Burg kaum entspricht, sondern in jeder Hinsicht erfunden ist, verstärkt auf paradoxe Weise den Eindruck des Authentischen mehr, als ihn zu reduzieren. Durch ihre Funktion als Aufstellungs- und Präsentationsort von Wilczeks Sammlungen tragen die Interieurs eine museale Bestimmung, eine nach wissenschaftlichen Kriterien klassifizierte und geordnete Aufstellung sucht man hier jedoch vergebens: Vielmehr sind sämtliche Objekte in scheinbare Wohn- und Funktionszusammenhänge gebracht und werden so zu Bestandteilen der physischen Evokation einer mittelalterlichen Burg. Ganz im Sinne von Walter Benjamins Analyse des Interieurs im Historismus verschmelzen Wohnen und Sammeln hier miteinander;[471] und doch ist das Wohnen in Kreuzenstein bloß fingiert und durch die Dinge der Sammlung ebenso wie durch Spuren vermeintlicher Nutzung lediglich vorgestellt. Wie die Architektur zu Bildern zusammengestellt erscheint, so sind auch die Interieurs der Burg zuallererst wie in Bildern arrangiert, auf Betrachter und nicht auf Benützer ausgerichtet, deren Abwesenheit eine bisweilen fast unheimlichen Präsenz erzeugt.

Hier nun lässt sich erneut eine Brücke zu Jacob von Falkes schlagen, der in seinem Standardwerk »Die Kunst im Hause«

Wohnräume wie Gemälde beschrieb, wenn er etwa für das Speisezimmer forderte, man müsse bei seiner Einrichtung »fast wie bei der Composition eines Bildes zu werke gehen«[472], da es auf den Betrachter wie ein »Bilde mit concentrirtem Licht im Stil eines Rembrandt« wirken solle.[473] Auf diese Weise erst kann aus dem Wohnraum jenes für das 19. Jahrhundert charakteristische »Milieu« werden, das Eggert »als erweiterte Selbstdarstellung der imaginierten, nicht nur gedachten Individualität und damit als deren Selbsterschaffung« beschrieben hat, die als »dem Menschen gegenüber selbständige Wesenheit« sogar »übermächtig« werden kann.[474]

Das geschlossene Bild, das die Interieurs von Kreuzenstein als »Milieu« erwecken, rührt neben der sorgfältigen Abstimmung von Material, Farben und Oberflächen nicht zuletzt auch vom auffällig reichen Einsatz der Glasmalerei her. Durch sie erhalten die natürlichen Lichtquellen der Räume einen Filter, der den Blick nach Außen – und damit in die »wirkliche« Welt der Gegenwart – zumindest trübt, wenn nicht gar unmöglich macht und so die Aufmerksamkeit im Interieur konzentriert. Auch hier lassen sich aufschlussreiche Parallelen zu Jacob von Falke finden: In der vierten Auflage der »Kunst im Hause« von 1882 widmete er erstmals ein eigenes Kapitel der Dekoration des Fensters durch Glasmalerei und Vorhänge, das als »Kompendium seines Wohnbegriffes«[475] bezeichnet wurde und hier exemplarisch für die vielfältigen Verbindungen der Innenräume von Kreuzenstein zur zeitgenössischen Wohnkultur steht. Für Falke nämlich ist das moderne Fenster »eine einzige, große, scharf abgegränzte Lichtmasse«, sie »tut unseren Augen wehe« und wirkt angesichts des reich dekorierten Fußbodens und Plafonds wie eine »leere Fläche [...], ein unausgefülltes Loch in unserem Bilde.«[476] Abhilfe würden vor allem Butzenscheiben schaffen, die zwar »den Genuss der Aussicht, auf die Neuigkeiten der Strasse« unmöglich machen, dafür aber durch das lebendige Spiel des gebrochenen Lichtes »auf der farbigen Umgebung, auf dem Teppich, auf der geschmückten Wand und all diesen Kunstgegenständen oder Siebensachen, mit denen wir uns umgeben« entschädigen und die »verlockenden Dinge da draussen« vergessen lassen würden.[477] Erst aber ornamentale oder figürliche Glasmalerei schließe »das grelle, gähnende Loch zwischen Decoration und Decoration; sie fügt den spielenden Lichtern die Farbe hinzu und setzt selbst ein Bild an die Stelle des Nichts; sie verleiht Poesie dem Gemache, giebt ihm Weihe, Leben und Wärme und entrückt es dadurch der Nüchterneit, der Alltäglichkeit; an sich reizvoll, in Harmonie mit ihrer Umgebung, giesst sie über den ganzen Reichthum des Gemachs den Schimmer der Verklärung«.[478] Es scheint beinahe, als hätten Falkes Ratschläge

in Kreuzenstein unmittelbar Anwendung gefunden: Denn nur hier war es möglich, einen Großteil der repräsentativen Räume nicht allein durch Butzenscheiben, sondern durch originale Glasgemälde des Mittelalters von der Außenwelt abzuschließen und so das stimmungsvolle »Bild« an seiner schwächsten Stelle bestmöglich zu schließen. Indem die Glasgemälde damit gleichsam die Grenze zwischen »Realraum« und »Bildraum« besetzen, sind sie für die Wirkung des Ensembles von essenzieller Bedeutung: Erst durch die Brechung des Tageslichtes – als dem einzigen natürlichen Hinweis auf Zeitlichkeit und Gegenwart – wird die »Wirklichkeit« vollständig aus dem Interieur ausgeschlossen und die Illusion an einer neuralgischen Stelle perfekt gemacht.

Indem er für seine Sammlungen mit Kreuzenstein ein passgenaues Behältnis schuf, gelang es Wilczek wie nur wenigen Sammlern zuvor und danach, diese höchst subjektive Einheit der Dinge auch nach seinem Tod – der für gewöhnlich auch das Ende der Sammlung bedeutet – wenigstens teilweise für die Zukunft zu bewahren. Das von Wilczek Zusammengetragene war so eng mit dem Bauwerk verbunden, dass größere Eingriffe in den Sammlungsbestand nichts weniger als die Zerstörung von Kreuzenstein bedeutet hätten. Der räumlich und inhaltlich schlüssige Zusammenhang der Objekte sträubt sich bis heute erfolgreich gegen allzu weitgehende Reduktionen und die Zerstückelung des Ensembles, wenn auch seit dem Tod des Sammlers zahlreiche Objekte den Weg in den Kunsthandel gefunden haben. Als bewusst gesetztes »Monument« einer Sammlung, in deren Mitte der Sammler selbst in seiner Gruft bestattet liegt, ist die Burg so auch zu einem einzigartigen Dokument für die Sammlerkultur des 19. Jahrhunderts geworden.

Der imaginäre Bewohner

Die gleichermaßen menschenleeren wie übervollen Innenräume von Kreuzenstein werfen die Frage nach der Präsenz des Absenten auf, nach realen und imaginären Bewohnern. Wilczek selbst hat die Herrenschlafstube nur ausnahmsweise benützt, und auch die daran anschließenden Schlafkammern waren nur im Ausnahmefall belegt.[479] Wie in der übrigen Burg, so stand auch hier potenzielle, ausgestellte Bewohnbarkeit als Mittel der Verlebendigung und Vergegenwärtigung gegenüber einer tatsächlichen Wohnfunktion im Vordergrund. Darüber hinaus aber sind einzelne Räume oder Bereiche so eng mit historischen und literarischen Figuren verbunden, dass Indizien für die Anwesenheit

zumindest eines »imaginären« Bewohners vorhanden sind – in anderem Gewand taucht hier noch einmal einer jener Ritter auf, die schon in den Burgen der Romantik gehaust und die Phantasie der Besucher angeregt hatten.

Auskunft über die Identität dieses imaginären Hausherren gibt ein Steinwappen über dem Tor der Burg. Glaubt man Wilczek, so stammt es von einem »alten Palazzo« in Venedig, in dem Kaiser Maximilian I., der letzte Ritter, dereinst gewohnt haben soll.[480] Über der Pforte ist das deutlich kleinere Wappen der Familie Wilczek eingelassen – der imaginäre wie auch der reale Burgherr von Kreuzenstein sind damit bereits am Eingang der Burg ausgewiesen. In der Tat schien es schon den Zeitgenossen um 1900, als sei in Kreuzenstein alles auf die Rückkehr des »Letzten Ritters« vorbereitet: »In den Donauauen bei Kreuzenstein hat Maximilian öfters gejagt. Würde er heute von einem solchen ›lustig gejaidt‹ in der Burg einziehen [...], er würde sich bald heimisch fühlen in der ›ernewerten‹ Feste: ist er doch ihr unsichtbarer Hausherr.«[481] Kreuzenstein, schreibt Alfred Walcher von Molthein 1908, »ist das Gewaltwerk eines Mannes, der uns hier seine eigene Überzeugung mit Hilfe dieses großen Bildes übersetzt, uns in die Epoche eines Kaisers Max einführt, weil sie die reichste an idealen männlichen Tugenden war.«[482]

Dass Kreuzenstein auch als fiktiver Sitz des »letzten Ritters« konzipiert wurde, sollte angesichts der breiten bildkünstlerischen und literarischen Rezeption des Kaisers als Tugendheld, Mäzen und Begründer der habsburgischen Hausmacht an der Wende vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit während des 19. Jahrhunderts nicht verwundern.[483] Ganz auf die Herrscherdynastie zugeschnitten war etwa jener goldene Ritter »in Maximilianischer Rüstung«, den Franz Matsch an prominenter Stelle in den 1891 vollendeten Zwickelbildern des Kunsthistorischen Museums als Personifikation der nordischen Kunst der Gotik im Kampf mit Tod und Drachen vor einer Inschrift mit dem Namenszug Kaiser Maximilians darstellte.[484] ⟦6⟧ Die Rüstung – Vorbild war ein in der kaiserlichen Waffensammlung aufbewahrter Harnisch Lorenz Helmschmids aus dem 15. Jahrhundert – diente noch Gustav Klimt 1902 als Vorlage für seinen Beethoven-Fries, in dem der »wohlgerüstete Starke« als »goldener Ritter«, dessen Gesichtszüge und Haartracht an Kaiser Maximilian erinnern, den »feindlichen Gewalten« rund um den Giganten Typhoeus in die Augen blickt.[485] ⟦7⟧

Darüber hinaus aber war Maximilian von Kindesbeinen an auch die wichtigste historische Projektions- und Identifikationsfigur des Bauherrn von Kreuzenstein. In seinem Vorwort zur Faksimile-Ausgabe des »Jagdbuchs« Kaiser Maximilians schreibt der damals bereits über sechzigjährige Wilczek im Jahr 1901: »Schon

in jungen Jahren stand ich unter dem Zauber seiner Thaten.«[486] Und in den »Erinnerungen eines Waffensammlers« heißt es zwei Jahre später: »Schon als Kind waren mir die historischen Heldengestalten, vor allen Kaiser Maximilian I., meine Herzensheiligen und jeder Gegenstand, den sie, wie ich mir dachte, vielleicht gesehen oder gar berührt haben konnten, war mir ebenso verehrungswürdig wie eine heilige Reliquie.«[487] Mit Maximilian mag Wilczek außerdem die historische Tatsache verbunden haben, dass es dieser Kaiser gewesen war, der seine Familie 1506 in den Reichsfreiherrenstand erhoben und damit eine wesentliche Grundlage zu ihrem späteren Aufstieg bereitet hatte.

Maximilian I. hatte auch Pate gestanden, als Wilczek die Gruppe der historischen Jagd für den Makart-Festzug von 1879 gestaltete. Nicht von Ungefähr fühlte sich die »Presse« an »die schönsten Figuren aus den Jagdbildern des Theuerdank, die originellsten Gestalten aus dem Jagdbuch des Kaisers Max« erinnert, »vom trockenen Holzschnitt übertragen in die lebende Wirklichkeit.«[488] Wilczek selbst führte die »Gemsjagd aus der maximilianischen Zeit« an, in einer Kleidung, die sich – trotz der allgemeinen Tendenz zur allegorischen Überhöhung[489] – durch ihren Reichtum von den übrigen Teilnehmern des Zuges deutlich abhob;[490] für die kurze Dauer des Festzugs war hier der Letzte Ritter selbst präsent, verschmolz Wilczek mit der historischen Persönlichkeit Kaiser Maximilians, dessen »ideale Jägergestalt« der passionierte Waidmann Zeit seines Lebens sosehr verehrte.[491]

Das »entscheidende Vorbild« für die Inszenierung des Festzugs, der »bestimmende Archetyp des historischen Festzugs schlechthin«[492], war der »Triumphzug« Kaiser Maximilians I., jene monumentale Holzschnittfolge, die wie so viele Projekte des Kaisers unvollendet geblieben war und nach der Erstausgabe im Jahr 1526 mehrere Auflagen erlebt hatte. 1883 wurde der Triumphzug als Supplement zum ersten Band des »Jahrbuchs der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses« zum vierten Mal veröffentlicht.[493] Die Edition fällt in eine Zeit, als sich der Wiener Hof verstärkt bemühte, die zum Teil noch nie publizierten Buchprojekte des Kaisers einer breiteren, dabei noch immer exklusiven Öffentlichkeit zugänglich zu machen. So erschien 1880–82 der »Freydal. Des Kaisers Maximilian I. Turniere und Mummereien«[494], 1888 der »Theuerdank«[495] und im selben Jahr der »Weisskunig«[496]. Der literarischen Überhöhung der ritterlichen Lebenswelt, wie sie in Maximilians Buchprojekten und Holzschnittzyklen zum Ausdruck kam, wurde dadurch neue Aufmerksamkeit zuteil. Die idealisierenden Darstellungen der höfischen Welt des Spätmittelalters hatten auch Auswirkungen auf das zeitgenössische Mittelalterbild und fanden in künstlerischen

Ereignissen wie dem Festzug von 1879 ebenso Niederschlag wie in der Konzeption von Kreuzenstein als einer modellhaften Burg des Spätmittelalters.

Von Oberstkämmerer Franz Graf Folliot-Crenneville, unter dessen Leitung die Neuausgabe des Triumphzugs erfolgt war, erhielt Wilczek damals »einen der ersten Abdrücke« von den in der Hofbibliothek aufbewahrten Originalholzstöcken zum Geschenk und ließ sie später durch den Maler Othmar Ruzicka (1877–1962) nach dem Vorbild der ebenfalls in der Hofbibliothek erhaltenen Aquarellentwürfe Albrecht Altdorfers kolorieren: »Ich kann daher sagen, daß der Triumphzug des Kaisers Maximilian bei mir in seiner alten Form und Pracht wiedererstanden ist.«[497] Der kolorierte Triumphzug wurde in Kreuzenstein im *Maximiliansgang* – dem einzigen nach einer historischen Persönlichkeit benannten Teil der Burg – wie in einem kostbaren Futteral gemeinsam mit historischen Porträts des Herrschers aufbewahrt und präsentiert. Diese exponierte Stellung zeugt von der Verehrung Wilczeks für Kaiser Maximilian I., die sich im Festzug von 1879 zum ersten Mal sichtbar geäußert hatte und im wenige Jahre zuvor begonnenen Wiederaufbau von Kreuzenstein noch unmittelbarer und stärker wirksam werden sollte.

Für Kreuzenstein erwarb Wilczek daher zahlreiche Objekte, die wie der Triumphzug in direkter oder indirekter Beziehung zu seinem »Schutzpatron«[498] standen. Der Bogen reichte von historischen und allegorischen Darstellungen des Kaisers – darunter einer der wenigen originalen, aus der Zeit Maximilians stammenden Abgüsse des Triumphreliefs im Louvre[499] – bis hin zu Gegenständen aus seinem persönlichen Besitz. Die Burg als Ganzes wurde schließlich so konzipiert, wie sie »zur Zeit des ritterlichen Kaisers Maximilian ausgesehen haben mochte«[500] – ein Umstand, auf den Wilczek auch in der Urkunde zur Schlusssteinlegung der Kapelle bedeutungsvoll hinwies.[501] Das Archiv von Kreuzenstein verwahrte neben jener Urkunde, mit der Kaiser Maximilian den Balthasar Wilczek im Jahr 1506 in den Freiherrenstand erhoben hatte, auch zahlreiche auf Kaiser Maximilian bezogene Dokumente ohne direkte Verbindung zu Kreuzenstein oder der Familie Wilczek.[502] In der Bibliothek von Kreuzenstein waren die historischen Ausgaben der Buchprojekte des Kaisers vollständig vorhanden; hier befand sich auch ein Exemplar der seltenen ersten, im Jahre 1517 erschienenen Pergamentausgabe des Theuerdank.[503] Dem nicht genug, trug auch der Bibliothekar von Kreuzenstein, Joseph Strobl, mit mehreren Publikationen, die alle Wilczek zu verschiedenen Anlässen gewidmet waren, zur Erforschung der literarischen Tätigkeit des Kaisers bei. Im Vorwort zu seiner Untersuchung über »Kaiser Maximilians I.

Anteil am Teurdank« von 1907 wird Maximilian als »Heldengestalt« bezeichnet, »die zugleich das Ideal meines mir stets gnädigen Herrn ist«.[504] Und in der Einleitung der »Studien über die literarische Tätigkeit Kaiser Maximilian I.« bekennt er 1913, dass ihn seine außergewöhnliche Arbeitsstätte zur Forschung über dieses Thema »angeregt« habe.[505]

Mit der Cuspinian-Tafel Bernhard Strigels erwarb Wilczek 1913 im Tausch mit dem Berliner Kaiser Friedrich-Museum schließlich ein bedeutendes Gemälde, das seinerseits auf die historische Verehrung Kaiser Maximilians Bezug nimmt.[506] ⟦30⟧ Der Wiener Humanist Johannes Cuspinian war nach dem Tod Maximilians in den Besitz des berühmten kaiserlichen Familienporträts von Bernhard Strigel gekommen. Er ließ die Tafel bei Strigel selbst anspielungsreich ergänzen: durch die Beifügung biblischer Namen zu den Darstellungen der Familie Maximilians, die Bemalung der Rückseite mit der Heiligen Sippe und die Anfügung eines zweiten Flügels mit den Porträts seiner eigenen Familie entstand ein Diptychon, dessen Kryptoporträts nunmehr drei Zweige der Heiligen Sippe darstellten, zugleich aber die Verbundenheit Cuspinians mit Maximilian zum Ausdruck bringen sollten.[507] Indem Wilczek die Cuspinian-Tafel in seinen Besitz brachte, wurde der Kreis um Kaiser Maximilian auf Kreuzenstein *in effigie* lebendig.

Aus dem persönlichen Besitz des Kaisers stammt eines der bedeutendsten bis heute in Kreuzenstein verwahrten Objekte, die Drehbank Maximilians. ⟦33⟧ Über den Ankauf schreibt Wilczek: »Ich hatte einmal von einer alten Drehbank des Kaisers Max erzählen gehört und erfuhr später, daß ihr jetziger Besitzer, der Antiquitätenhändler Pickert in Nürnberg, sie in Köln versteigern lassen wolle. Ohne sie gesehen zu haben, gab ich ihm unbeschränkten Auftrag, sie für mich zu kaufen. Unbegreiflicherweise war das allgemeine Interesse für dieses einzige Stück so gering, daß es mir in der Versteigerung um 800 Mark zugeschlagen wurde. Aus Nachforschungen, die ich dann anstellte, ergab sich, daß diese Drehbank von den Landständen von Tirol dem Kaiser bei Gelegenheit seiner Wiedervermählung mit der Mailänderin Bianca Maria Sforza (1493) zum Geschenk gemacht wurde; einige von den Spendern haben auch ihre Wappen auf der Bank anbringen lassen. Für dieses mir so wertvolle Stück sind mir schon Unsummen angeboten worden.«[508] In Kreuzenstein wurde für dieses einzigartige Objekt eigens die *Drehbankstube* eingerichtet.[509] Hier war nun ein historischer Gegenstand, den der imaginäre Burgherr von Kreuzenstein tatsächlich benützt hatte, ein authentisches Besitzstück des Kaisers, eine »Reliquie«[510], die den Kaiser nicht nur bildlich in einem der zahlreichen Porträts, sondern gleichsam materiell gegenwärtig werden ließ.

Frühe Besucher

Spätestens mit der Vollendung der Bauarbeiten im Jahr 1906 wurde Kreuzenstein zu einer der wichtigsten Sehenswürdigkeiten in der Umgebung Wiens, wobei das Fehlen offizieller Besucherzahlen genauere Aussagen erschwert.[511] Durch den bekannten Stern ausgezeichnet, stand im »Baedeker« von 1913 zu lesen: »1 Std. nordwestl. von Korneuburg (Wagen hin und zurück 12 K) liegt *Burg Kreuzenstein (262 m; 105 m über der Donau), im XII. Jahrhundert erbaut, von den Schweden 1645 zerstört, 1874–1906 von Hans Graf Wilczek neu aufgeführt. Im Inneren zahlreiche Kunstschätze. Zutritt außer Mo. Fr. täglich zu den vollen Stunden gegen Eintrittskarten (1 K), die bei Förster Schwarz in Leobendorf bei Korneuburg oder beim Portier des gräfl. Wilczekschen Hauses, Wien I. Herrengasse 5, zu lösen sind.«[512]

Anders als bei der großen Masse der Besucher, über deren Motivation und Eindrücke bestenfalls die unzähligen von hier verschickten Korrespondenzkarten mit Ansichten der Burg berichten, sind wir über die vielen prominenten Gäste Wilczeks vergleichsweise gut informiert.[513] Die Reihe der Besucher aus Politik, Wissenschaft und Hocharistokratie, die bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs nach Kreuzenstein kamen, wurde am 7. Juni 1906 durch den deutschen Kaiser Wilhelm II. eröffnet. Das »Prager Tagblatt« fand anlässlich des Kaiserbesuchs Raum für eine kurze Charakteristik des Baues, der »mehr Museum als Herrensitz« sei, »sozusagen eine Burg mit kulturhistorischen Tendenzen.«[514] In der Berliner Illustrierten »Die Woche« war zu lesen: »Seit Jahren schon bringt unser Kaiser, der den Grafen von früher her kennt, dem Restaurationswerke das größte Interesse entgegen. Aus der Ferne hat er es in seinem Werden verfolgt, da ihm regelmäßig photographische Aufnahmen der fertiggestellten Bauteile nach Potsdam zugesandt wurden. Jetzt hat er den Besuch in Wien benutzt, um das Schloß, das in seinem Innern ein ganzes Museum von Altertümern birgt, persönlich zu besichtigen.«[515] In seiner Tischrede meinte der deutsche Kaiser, dass sich trotz mancher Differenzen im Detail seine Ansichten über Kunst und Geschichte stets mit jenen Wilczeks gedeckt hätten: »Wir wollten gerne dem jetzigen Geschlecht vor Augen führen, wie in alter Zeit die schwertgewaltigen Ahnen ihre Tugenden und ihre Tapferkeit, ihre ritterliche Verehrung der Frauen bewiesen haben. Mögen diese Ihre Bestrebungen, denen ich mich aus vollem Herzen anschließe, noch so sehr angegriffen werden, immerhin wird jeder davon überzeugt sein, daß Ihrem Werk Ehre gebührt, das ein Kulturwerk ist [...]. Wir blicken zu Ihnen auf, als dem Bedeutendsten und Berufensten auf diesem Gebiete.«[516] Zum Abschied

ließ Wilhelm noch verlauten: »Das ist das Schönste, was ich auf der Welt gesehen habe.«[517] In der Herrenstube erinnerte von da an das im Auftrag des Bauherrn gemalte Porträt Wilhelms II. an den prominenten Besuch, im Vorraum zum großen Saal wurde das Wappen des Kaisers in die Fensterverglasung eingelassen.[518]

Die Burg erregte aber auch das Interesse internationaler Fachkongresse. So kamen im Jahr 1907 Mitglieder der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften und des Verbandes der Kustoden und Museumsdirektoren Deutschlands[519] und im Jahr 1908 führte der VIII. Internationale Architektenkongress, der damals in Wien stattfand, seine Teilnehmer nach Kreuzenstein.[520]

1910 stattete auch der ehemalige Präsident der Vereinigten Staaten von Amerika und Friedensnobelpreisträger Theodore Roosevelt Kreuzenstein einen Besuch ab. Die Bedeutung von Kreuzenstein offenbart sich bei einem Blick auf das Besuchsprogramm Roosevelts, der außerdem nur die Kapuzinergruft und Hofreitschule besichtigte, sich in der Kaiser-Franz-Josef-Kavalleriekaserne in Breitensee die 5. Eskadron vorführen ließ und zum Abschluss noch die – von Wilczek mitgestaltete – große Jagdausstellung im Prater sah, bevor er seine Reise in Richtung Budapest fortsetzte.[521] Der hohe Bekanntheitsgrad der Burg kommt auch im Programm der Wien-Visite des Lord-Mayors von London, Sir Thomas Vezey Strong zum Ausdruck, der im Herbst 1911 neben der Hofreitschule, Schönbrunn, den psychiatrischen Anstalten Steinhof, dem Prater und dem Strandbad Gänsehäufel am 12. September 1911 auch Kreuzenstein besuchte.[522]

Nach dem Zusammenbruch der Monarchie stand Kreuzenstein mit einem Mal in einer gänzlich veränderten politischen und gesellschaftlichen Landschaft. Wilczeks Tochter Elisabeth schrieb im Jahr 1920 sichtlich unter dem Eindruck des Zeitgeschehens an Philipp Fürst zu Eulenburg-Hertefeld: »Das Interesse für die Burg steigt beim Publikum von Jahr zu Jahr. Sogar der Bolschewismus würde dort vielleicht haltmachen.«[523]

3

Herrschaft der Dinge

Innerhalb der Geschichte der Architektur des 19. Jahrhunderts nimmt Kreuzenstein eine für das Verständnis der Epoche aufschlussreiche Sonderstellung ein. Kaum ein anderes Bauwerk jener Zeit kann für sich den Anspruch erheben, aus vergleichbar vielen Fragmenten anderer, älterer Bauten zusammengesetzt zu sein, mehr noch: nicht nur die Form, sondern auch den Gehalt regelrecht auf diesen von weither geholten Teilen und ihrer Zusammenstellung zu gründen. Die Provenienz der Spolien aus mehreren Ländern Europas entspricht den breitgefächerten Interessen des Sammlers, begründet darüber hinaus aber auch die modellhaft-ideale Konzeption Kreuzensteins und steht damit einer nationalistischen Deutung der Burg im Weg. Durch die exzessive Fülle und bezwingende Präsenz dieser Fragmente wurde eine regelrechte Herrschaft der Dinge etabliert, die den tieferen Sinn der Burg erschließt: Erst durch die Integration materieller Originale wird der umfassende Anspruch auf »Authentizität« einlösbar, lebt »der alte Geist in eigentümlicher Echtheit darin fort, obgleich doch ein Werk unserer feinschmeckerischen Neuzeit entstanden ist«, wie Ludwig Hevesi 1903 über Kreuzenstein schrieb.[524]

Aus der Überzeugung, durch die Versammlung möglichst vieler authentischer Dinge das Vergangene wiederherstellen zu können, spricht das Vertrauen in ein gleichsam magisches Vermögen der Dinge, Geschichte durch ihre schiere Präsenz »lebendig« werden zu lassen. In Kreuzenstein wird Geschichtlichkeit durch eine »Manipulation« von historischen Fragmenten hergestellt, und ohne es zu beabsichtigen zeigt sich damit zugleich auch die Relativität historischer Erzählungen: Geschichte, so könnte man aus Kreuzenstein einmal mehr lernen, ist nicht, sie entsteht erst und vor allem durch das Arrangieren überlieferter Dinge, die in die Lage versetzt werden, sie zu repräsentieren, oder, um mit George Kubler zu sprechen, »things alone allow us to know the past«.[525]

Die für Kreuzenstein formal und inhaltlich konstituierende Zusammenführung des Zerstreuten ist zwischen den Polen von Fragmentierung und Rekonstruktion aufgespannt – zentralen Schlagwörtern aus dem Feld von Geschichte, Ästhetik, Kunst- und Wissenstheorie des 19. Jahrhunderts, die es notwendig machen, den traditionell vor allem kunsthistorisch geprägten und definierten Terminus »Spolie« hier in größeren Zusammenhängen zu betrachten. Als historische Fragmente einer zumeist namenlosen, anonym gewordenen Vergangenheit vermitteln die Spolien von Kreuzenstein Authentizität – und damit verbunden auch eine auratische, mitunter magische Qualität, die das Bild einer von den zerstörerischen Prozessen der Geschichte unbeeinträchtigten, gleichsam aus dem Fluss der Zeit herausgehobenen mittelalterlichen Burg noch glaubwürdiger machen sollte. Darüber hinaus belegt die bisher noch nicht untersuchte Verwendung »authentischer« Objekte in der Architektur des 19. Jahrhunderts die Bedeutung des historischen Fragments für die Kultur jener Zeit; mit einem solchen historischen »Fragmentarismus« – zugleich »Stichwort und Aufbruchssignal der ästhetischen Moderne«[526] – lassen sich auch, den künstlerisch unterschiedlichen Zielsetzungen zum Trotz, Verbindungen zwischen dem 19. und dem 20. Jahrhundert herstellen. Wenn im Folgenden also von den Spolien, Fragmenten und Objekten von Kreuzenstein die Rede ist, dann stets auch mit Blick auf den größeren Kontext einer Epoche, die im Sammeln, Klassifizieren und Wiederzusammenfügen des Bruchstückhaften einen ihr adäquaten Ausdruck fand.

Fragmentierung und Rekonstruktion

Das lateinische Wort »spolium« bedeutet sowohl die dem Feind abgenommene Rüstung und andere Kleidungsstücke als auch – in einem metaphorischen Sinn – Beute oder Raub. Der räuberische Ursprung des Begriffs »Spolie« ist also evident, und es geht dabei auch um einen Wandel der Funktionen: »Der Begriff Spolie setzt voraus, daß der ursprünglichen Verwendung des Stückes ein Ende gesetzt ist.«[527] In der archäologischen und kunsthistorischen Terminologie ist die Spolie ein Gegenstand, zumeist ein Bauteil, der aus einem älteren Kontext in einen jüngeren verbracht wird. Der Ortswechsel, und sei die Distanz auch minimal, ist dabei wesentlich: Es handelt sich bei Spolien in der Regel eben nicht um vor Ort vorhandene Reste, etwa Fundamente, die ohne Aufwand in den Neubau integriert werden, sondern um einzelne, zumeist aus Stein, Erz oder anderem dauerhaften Material bestehende Artefakte, die von einem Standort zum anderen transportiert werden

müssen. Schon der bloße Akt der Bewegung der Spolie ist also von Bedeutung, und mittelbar oder unmittelbar kann sie im neuen baulichen Zusammenhang befähigt werden, von diesem Ortswechsel zu erzählen.[528]

Die Gründe für den Einsatz von Spolien sind vielfältig: Es kann die Notwendigkeit bestehen, den Neubau durch bereits vorhandene, aufwändig bearbeitete Bauteile kostensparend auszustatten; ein ästhetisches oder antiquarisches Bedürfnis kann außerdem den Einbau älterer Substanz motivieren; der übernommene Rest kann als »Baureliquie« *pars pro toto* die Erinnerung an einen früheren Bau wachhalten, oder, etwa durch Verweise auf historische Ereignisse, darüber hinaus inhaltliche Dimensionen eröffnen.[529] In jedem Fall aber erhält das Objekt im neuen Kontext zusätzlich zu seiner materiellen Faktizität eine neue Bedeutung, sei sie nun funktionaler, ästhetischer oder symbolischer Natur – Ebenen, die zumeist eng miteinander verknüpft sind. Reizvoll und für unseren Kontext nicht ohne Relevanz ist die Überlegung, die Spolienverwendung mit einer gleichsam zerstückelten Wahrnehmung von Geschichte und Vergangenheit zu verknüpfen, wie das Arnold Esch in seiner grundlegenden Studie zum Thema getan hat: »Das Mittelalter, das den einzelnen antiken Bau als Ruine weder zu genießen noch auch nur abzubilden vermochte, erfüllte schon damit die Voraussetzung, die Antike gerade in ihrer Zerstückelung und Vereinzelung zu ergreifen.«[530]

Spolien sind also Fragmente, materielle Reste des Vergangenen, manchmal auch konkret fassbarer historischer Momente, die als Bestandteile eines ursprünglich ganzen, nunmehr zerteilten Textes im neuen Zusammenhang einen neuen Text mitschreiben. Voraussetzung für eine solche Wirksamkeit der Spolie ist jedoch die Signifikanz ihrer Differenz: Durch materielle und formale Unterscheidung von ihrer Umgebung werden das Alter und damit verbunden die Ursprünglichkeit der Spolie zum Ausdruck gebracht und auf den neuen Kontext übertragen. Die Spolie dient dann der Sichtbarmachung, Herstellung oder Legitimation historischer Kontinuität, der Erinnerung und Vergegenwärtigung, der Nobilitierung des Neuen durch das originale Alte, das dergestalt ausgewiesene und fokussierte Authentische.

Gegen die Verwendung des Begriffs Spolie, der durch die kunsthistorische und archäologische Erforschung fragmentierter und translozierter Bauteile in der antiken, frühchristlichen und mittelalterlichen, bisweilen auch frühneuzeitlichen Architektur geprägt wurde, lassen sich hier allerdings Einwände festmachen. Bei näherer Betrachtung nämlich verschwimmen gerade im 19. Jahrhundert die Grenzen zu anderen Verfahren der Dislozierung und Neukontextualisierung von Objekten. So mischen

sich als Spolien zu bestimmende Objekte mit solchen der Sammlungen. Ihren bevorzugten Ort hat die Spolie im 19. Jahrhundert nicht mehr vorzugsweise im Sakralraum, sondern, als Teil einer Sammlung, im Bereich privater, vorwiegend adeliger Bau- und Wohnkultur oder aber im öffentlich zugänglichen Museum. Der Einsatz von Spolien in der Moderne geht darüber hinaus mit der allgemeinen künstlerischen Problematisierung der historischen Form als »Vorbild« einher: Die Spolie wird vollends zu einem Phänomen des Historismus des 19. Jahrhunderts, wenn man sie mit dem Fragmentieren und Isolieren historischer Stilformen, wie sie in der zeitgenössischen kunsthistorischen Klassifikation ebenso wie in Vorbildersammlungen zum Ausdruck kommt, in Verbindung bringt.[531] Ein enger Bezug besteht außerdem zu den gerade für den Historismus grundlegenden Akten des Zitierens und Kopierens als künstlerischen Praktiken formaler Aneignung: Aus dem ursprünglichen funktionalen, ästhetischen Kontext isoliert, wird so beispielsweise das historische Ornament – ebenso wie die Spolie – für die Gegenwart verfügbar gemacht. Der Unterschied liegt darin, dass im Fall des Ornaments eine formale bzw. mediale, metaphorische Übertragung stattfindet, während die Spolie realiter transponiert wird, und damit sowohl in formaler als auch materieller Hinsicht wirksam werden kann – macht doch die physische Faktizität und Präsenz einen Gutteil der Wirkung der Spolie aus. Das Aufgliedern, Zerteilen und Zersplittern historischer Überlieferung zum Zweck wissenschaftlicher Ordnung, ebenso wie das Erstellen eines Repertoires und Reservoirs der Formen, kennzeichnen die Kultur des 19. Jahrhunderts. In den Museen jener Zeit wird diesem Verfahren bis heute der sichtbarste Ausdruck verliehen. Das Ansammeln und Verwerten von Spolien steht diesem Prinzip auf bemerkenswerte Weise nahe.

Objet ancien und Objet trouvé

Die Wahrnehmung der Spolie als materielles historisches Fragment setzt voraus, dass dem Objekt als solchem zentrale Bedeutung, Autorität beigemessen wird. Die in Kreuzenstein zusammengefügten Bruchstücke – seien es nun Spolien, Baumaterial, Mobiliar, Turnierkleider oder Gemälde – haben eines gemeinsam: Sie sind allesamt semantisch unterschiedlich aufgeladene Dinge. Wenn das 19. Jahrhundert eine Epoche der verstärkten Fokussierung auf die Welt der Dinge war, dann eignen sich die weiter gefassten Begriffe »Ding«/»Objekt« auch zu einem besseren Verständnis des Umgangs mit dem Fragment und dem Fragmentarischen in Kreuzenstein.[532]

In seinem »System der Dinge« (»Le système des objets«) von 1968 bezeichnet Jean Baudrillard die »alten Objekten« (»objets anciens«) als »Reste einer vergangenen und symbolischen Ordnung«, die zugleich »echte Bestandteile unserer Modernität«[533] sind: »Die Funktionalität des modernen Gegenstandes wird Historizität beim alten Gegenstand [...] ohne daß er deswegen aufhörte, auch eine systematische Funktion als ›Zeichen‹ zu erfüllen. [...] Das alte Objekt [...] ist in seinem Verhältnis zur Vergangenheit ausschließlich mythologisch. Es hat keine praktische Inzidenz mehr, es steht nur noch da, um ›anzudeuten‹. [...] Trotzdem kann man es nicht als afunktionell bezeichnen oder einfach als dekorativ, denn es hat eine ganz bestimmte Aufgabe im System zu erfüllen: Das alte Objekt stellt nämlich die Dimension der Zeit und der Dauer dar.«[534] Seine Begründung und Legitimation hat das »alte Objekt« darin, authentisch zu sein: »Es ist in der gegebenen Form eines Gegenstandes die Verewigung eines entschwundenen Wesens, die Elidierung der Zeit in der Vorstellung. Diese besondere Eigenschaft geht den funktionellen Gegenständen [...] offensichtlich ab. [...] Der funktionelle Gegenstand hat eine Effizienz, das mythologische Objekt hat eine Vollkommenheit: Das abgeschlossene Ereignis, das es andeutet, ist eine Niederkunft. [...] Im alten Objekt erkennen wir somit den Mythos vom Ursprung. [...] Das alte Objekt, sofern es sich in das Kultursystem der Gegenwart einreiht, kommt aus tiefer Vergangenheit, um die leere Dimension der Zeit in der Gegenwart anzuzeigen [...].«[535] Baudrillard erkennt nun im Umgang mit den alten Objekten eine »Versessenheit auf das Authentische«,[536] die auch dazu führen kann, dass diese Objekte – wenn sie etwa in Neubauten integriert werden – die Funktion von »Reliquien« erhalten können, womit unmittelbar das Phänomen der Spolie berührt wird: »Der Mensch wird in der funktionellen Umwelt nicht heimisch, er benötigt ein Zeichen, einen Splitter vom echten Kreuz, der die Kirche heiligt, einen Talisman, ein Stück unbedingter Echtheit aus dem Innersten der Realität des Lebens, um eine Rechtfertigung zu haben. Diese vermittelt ihm das alte Objekt [...].«[537]

Spolien und andere historische Gegenstände und Zeichen sind also »alte Objekte« – doch sie sind darüber hinaus auch in besonderem Maß »gefundene Objekte«, »objets trouvés« im eigentlichen Sinne des Wortes. Der von den Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts eingeführte Begriff kann auch für unser Thema produktiv gemacht werden: Viele »alte Objekte« sind insofern »gefundene«, weil sie nach Jahrhunderten des Vergessens wieder an den Tag treten können. Ihre ursprüngliche Sinngebung ist im Lauf der Zeit verloren gegangen, neue Bedeutung und Funktion

erhalten sie durch ein bestimmtes ästhetisches Interesse und in Hinblick auf ihren künftigen Kontext – vielleicht konträr zu ihrer ursprünglichen Bestimmung.

Auch das Verfahren, mit dem die »alten Objekte« in ihrem neuen Kontext versammelt werden, lässt sich durchaus mit den ebenfalls traditionell der Avantgarde zuzurechnenden Techniken der *Collage* oder *Assemblage* – zumindest metaphorisch – in Verbindung bringen, wie dies Peter-Klaus Schuster am Beispiel der »Epochenräume« des 1904 eröffneten Berliner Kaiser Friedrich-Museums versucht hat, die wiederum nicht zufällig an zeitgenössische Sammler-Interieurs erinnern.[538] Die Voraussetzung für diese Techniken liegen im Bewusstsein von – kultureller, religiöser, ästhetischer, historischer etc. – Fragmentierung, wie sie die Wahrnehmung der Moderne prägt; in der mentalen Verfügbarkeit einer schier unendlichen Fülle disparater, voneinander getrennter Objekte, aber auch im ästhetischen Interesse an ihren unterschiedlichen Daseinsformen und dem Bedürfnis, eine bestimmte Auswahl oder Teile dieser Objekte zusammenzufügen, gegeneinander zu kontrastieren, und durch die spezifische Form dieser Versammlung eine bestimmte künstlerische Position zu artikulieren. In diesem Sinn ist auch Kreuzenstein eine riesige *Collage* historischer Fragmente. Doch anders als bei der avantgardistischen Handhabung dieser Techniken ging es dabei keineswegs um das Aufzeigen von Brüchen und Dissonanzen, sondern vielmehr um Harmonisierung.[539]

Auch wenn in Kreuzenstein Spolien als solche deutlich kenntlich gemacht sind, sollte in der Zusammenstellung nicht das Andersartige, Fremdartige, Rätselhafte dieser Objekte betont werden, sondern die homogene historische Erzählung. Alle Objekte erhalten ihren Platz und eine – wenn auch virtuelle – Funktion; aus den materiellen Trümmern der Geschichte wird in Kreuzenstein eine künstliche Welt neu geschaffen, das Zerstörte wieder zusammengefügt, das Verlorene wiederhergestellt. Und dennoch: Der Versuch, aus einzelnen Objekten neue Einheiten zusammenzustellen, ist Ausdruck einer intensiven Hinwendung zu den außergewöhnlichen ebenso wie den alltäglichen Dingen. Dieses Interesse bestimmt auch noch die Auseinandersetzung mit dem Objekt in der Avantgarde des 20. Jahrhunderts: Aussagekraft, Wert und physische Integrität der Objekte wurden nun aber radikaler als je zuvor in Frage gestellt. Besteht in Kreuzenstein der Wunsch, Fragmentierung durch Rekonstruktion aufzuwiegen, so wird das Objekt im 20. Jahrhundert, auch in Reaktion auf die Dingwelten des 19. Jahrhunderts, zum surrealen Rätselding, das sich jeder Einordnung in traditionelle historische, funktionale oder ästhetische Deutungsmuster entzieht.

Alter und Authentizität

Kreuzenstein ist ein Hybrid aus zerstreuten und wieder versammelten Dingen, aus »objets anciens« bzw. »objets trouvés«. Es sind Objekte, die vor langer Zeit an einem anderen Ort zu einem anderen Zweck hergestellt worden waren und eigens für Bau und Ausstattung der Burg zusammengetragen, neu zusammengefügt wurden. Das gemeinsame Kennzeichen dieser Objekte ist ihr Alter – im Sinne eines markanten zeitlichen Abgesetztseins von der Gegenwart. Neu zusammengefügt sind sie in der Lage, eine neue Erzählung zu bilden, »weitere ›Bedeutungsschichten‹ anzulegen«.[540] Auch im neuen Zusammenhang bleibt aber ihre Fremdheit, ihr Anderssein gegenüber der Gegenwart, präsent. Aus den Relikten zahlreicher zerstörter alter Texte wird im neuen Kontext durch die Aussagekraft der Spolien und die Art und Weise ihrer Zusammenfügung und Einbindung ein neuer Text geformt – gleichsam ein umgekehrtes Palimpsest, denn hier schimmert nicht der eine alte Text durch die darüberliegenden späteren Texte hindurch, sondern der neue Text bedient sich vieler einzelner isolierter Fragmente unzähliger alter Texte, und diese verwirrende und flirrende Vielstimmigkeit ist es, die Ensembles wie Kreuzenstein auszeichnet. Im Fall von Kreuzenstein beschreibt der neu gebildete Text das Erscheinungsbild einer mittelalterlichen Burg, vielleicht der mittelalterlichen Burg schlechthin.

Anders als Klaus Eggert, der die Spolien von Kreuzenstein als ein Symptom geringen »schöpferischen« Vermögens gedeutet hat,[541] wird der Einsatz von Spolien und anderen historischen Relikten hier als künstlerische und kreative Leistung verstanden. Dies ist charakteristisch für eine Epoche, die zwar im Triumph über die Geschichte und im Glauben an den Fortschritt von Wissenschaft und Technik selbstbewusst in die Zukunft blickte, zugleich aber die Erfahrung einer begrifflich nicht mehr als Ganzes fassbaren Welt mit dem Wunsch nach zumindest temporärer Wiederherstellung und Vergegenwärtigung des Vergangenen zu kompensieren versuchte.

In Kreuzenstein sollte diese Wiederherstellung möglichst umfassend durchgeführt werden, weshalb neben dem Einbau von Spolien auch andere Techniken der Authentifizierung und Vergegenwärtigung angewandt wurden. Die Historizität des Ortes, ausgedrückt in der sichtbaren Einbeziehung der vorhandenen Ruinen, war dabei genauso wichtig wie die historische, formale und funktionale Logik der Gesamtanlage, ihre Einrichtung und nicht zuletzt ihre mediale Inszenierung. Die Spolien von Kreuzenstein wurden zu dem Zweck erworben, dem im Entstehen begriffenen Bau der Burg sukzessive integriert zu werden; mitunter konnten

sie durch ihr Auftauchen auf der Baustelle bestehende Planungen in Frage stellen. ⟦66⟧ Ihre Präsenz war also zu keinem Zeitpunkt von untergeordneter Bedeutung, sondern von Beginn an formal und inhaltlich konstitutiv. Für das von Wilczek betriebene, mitunter beinahe maßlos anmutende Ansammeln historischer Fragmente war der Wiederaufbau von Kreuzenstein sicherlich der unmittelbare Auslöser, die tiefere Motivation ist aber im größeren Zusammenhang seiner Sammlungen zu suchen.

Damit der Neubau die authentische materielle »Spur« der Spolie aufnehmen und verarbeiten kann, muss sie als altes Objekt bis zu einem gewissen Grad erkennbar bleiben. Besonders deutlich wird dies am *Söller,* der nicht zufällig charakteristische Elemente der Fassade von San Marco in Venedig zitiert – eines Bauwerks, das seine Wirkung zu einem nicht geringen Anteil aus dem prominenten Einsatz von Spolien bezieht. ⟦61⟧ Figürliche und ornamentale romanische Reliefs unterschiedlicher Größe sind in regelmäßigen Abständen über eine Wandfläche verteilt, die im Vergleich mit den übrigen Außenmauern der Burg eine auffällige Glätte und Homogenität besitzt, um die hier eingesetzten Fragmente entsprechend zur Geltung lassen zu kommen. Auch an der Loggia im Hof kann diese Gegenüberstellung von älterem, verwittertem, mit plastischen Qualitäten ausgestattetem Material und der glatten Wand, die primär als neutraler Träger dient, beobachtet werden. ⟦67⟧ Ähnliches ist auch beim Umgang mit den Resten der mittelalterlichen Burg festzustellen, die beim Wiederaufbau deutlich sichtbar belassen wurden. Auch hier wird die Kontrastwirkung unterschiedlicher Formen und Oberflächen eingesetzt, wenn dem unregelmäßigen, verputzten Mauerwerk der Ruine die regelmäßigen, unverputzten Steinmauern des Neubaus gegenübergestellt werden. ⟦63⟧ Es handelt sich dabei genau genommen allerdings nicht um (translozierte) Spolien, sondern um Fragmente und alte Objekte, denen als vor Ort erhaltene Reste des alten Kreuzenstein in besonderem Maße die Rolle der historischen Spur zukommt – ebenso wie sie durch ihre materielle und formale Andersartigkeit entlang einer durchgehenden Bruchlinie die historische Zäsur zwischen Ruine und Wiederaufbau markieren.

Eine andere Vorgangsweise besteht darin, das Fragment, das alte Objekt oder die Spolie soweit dem Neubau zu integrieren, dass die Authentizität auf das gesamte Bauwerk ausstrahlen kann: »Getreu meinen Prinzipien war ich bemüht, alles, was ich an Holz, Stein und Eisen zur Gestaltung der Burg fügte, mit dem alten Geräte, das ich zusammengebracht hatte, für das Auge zu stimmen wie die Farben in einem alten Bilde«,[542] schreibt der Bauherr über Kreuzenstein. Dieses »alte Bild« entsteht vor allem

durch eine subtile Angleichung des neu Errichteten an den Altbestand. Alles Neue wird mit »künstlicher Patina«[543] überzogen, sodass nicht mehr zwischen Alt und Neu differenziert werden kann. Es ist daher von großer Bedeutung, dass möglichst viel des an der Oberfläche sichtbaren Materials nicht nur authentisch wirkt, sondern auch tatsächlich aus dem Mittelalter stammt. Am Außenbau erstreckt sich dieser Anspruch vom Steinmauerwerk über Holzkonstruktionen und Ziegeleindeckungen bis hin zu Türblättern, Beschlägen und Gittern.[544] Im Inneren reicht er bis in die kleinsten Ausstattungselemente: Somit stehen selbst die aus historischen Einzelteilen und modernen Ergänzungen zusammengesetzten Möbel stellvertretend für die nach einem ganz ähnlichen Verfahren »konstruierte« Burg als Ganze. ⟦83⟧ Was nicht im Original zu beziehen war, das wurde – aus historischem Material[545] – kopiert und auf diese Weise integriert.[546] Wenn etwa der Bergfried aus dem Baumaterial eines mittelalterlichen Turmes am Inn errichtet wurde,[547] dann gehen durch die historischen Bauteile gleichsam Partikel historischer Authentizität ebenso in den Neubau über, wie die längst verblasste Erinnerung an den namenlosen Turm am Inn, der dem neuen Kontext einverleibt wurde.

Die Spolien von Kreuzenstein stellen die permanente Anwesenheit des Vergangenen im Neubau sicher. Architektur und Bauplastik, Skulpturen, Gemälde, Mobiliar und Kunsthandwerk sind die Elemente eines neuen Textes, der das Mittelalter nicht melancholisch beschwört, sondern vielmehr selbst den Anspruch zu erheben scheint, Mittelalter zu sein: Johann Paukert, der Archivar der Burg, beschwor 1911 »das geschlossene Gemälde der Vergangenheit Kreuzensteins, das der Wunderbau uns bietet« und sprach vom »Triumph der Feste in ihrer herrlichen Wiedergeburt«.[548] In dieser umfassenden Evokation ist die Funktion der Fragmente, alten Objekte und Spolien aufs engste mit den zahlreichen direkten oder indirekten architektonischen Verweisen auf reale mittelalterliche Bauten verbunden. Ludwig Hevesi bemühte sich im Jahr 1907, Besonderheit und Aktualität Kreuzensteins im anbrechenden 20. Jahrhundert zu charakterisieren: »Ein Lebensbau, der werdend und wachsend die Jahre und Jahrzehnte des Bauherrn begleitet [...]. Unsere moderne Zeit, die ihre Ziele in die Zukunft hinaussteckt oder zu stecken meint, kann doch auch dieser Art von Idealismus, von zweckvollem Heraufbeschwören, von Weiterträumen des scheinbar Ausgeträumten, seinen geistigen Anteil nicht versagen. Kreuzenstein ist keine willkürliche Liebhaberei, sondern hat seine eigene Art von posthumem Leben, denn es ist ein Organismus, der von innen heraus getrieben hat und blüht. [...] So kommt dieses Bauwerk

durchaus vom Lebendigen her, nicht aus Bilderbüchern, die von Kustoden der Museen herausgegeben sind, als Archiv der Formen, Grundbuch der Typen.«[549]

Zerstreuung und Sammlung

Walter Benjamin, der im »Passagen-Werk« versuchte, die »Dingwelt des 19. Jahrhunderts«[550] zu analysieren, hat im Jahr 1935 – von Karl Marx' Charakterisierung der Ware als »Fetisch« ausgehend – die »Verklärung der Dinge« dem Sammler zugeschrieben: »Ihm fällt die Sisyphosaufgabe zu, durch seinen Besitz an den Dingen den Warencharakter von ihnen abzustreifen. Aber er verleiht ihnen nur den Liebhaberwert statt des Gebrauchswerts. Der Sammler träumt sich nicht nur in eine ferne oder vergangene Welt, sondern zugleich in eine bessere, in der zwar die Menschen ebensowenig mit dem versehen sind, was sie brauchen, wie in der alltäglichen, aber die Dinge von der Fron frei sind, nützlich zu sein.«[551] Und in den Materialien zum Passagen-Werk heißt es weiter: »Vielleicht läßt sich das verborgenste Motiv des Sammelnden so umschreiben: er nimmt den Kampf gegen die Zerstreuung auf. Der große Sammler wird ganz ursprünglich von der Verworrenheit, von der Zerstreutheit angerührt, in dem (sic!) die Dinge sich in der Welt vorfinden.«[552]

Kreuzenstein ist ein Ort, an dem sich die Dingwelt des 19. Jahrhunderts, aber auch der mitunter fetischistische Charakter des »Kults der Dinge«[553] bis heute nachvollziehen lassen. Ist schon der Außenbau mit seiner exzessiven Anhäufung von Spolien davon gekennzeichnet, so offenbart sich die Herrschaft der (mobilen) Dinge in Kreuzenstein vollends im Interieur, wo mithilfe unzähliger (aus-)gesuchter Objekte der materiellen Kultur fiktive Geschichtlichkeit präsentiert wird. Hier war ein Sammler am Werk, der die von ihm zusammengetragenen Dinge zu begehbaren Bildern ordnete, aus ehedem zerstreuten Bestandteilen eine neue Wirklichkeit konstruierte.

Die Ausstattung der Räume weist auch Parallelen zur zeitgenössischen Wohnkultur auf. In Jacob von Falkes bekannter Schrift »Die Kunst im Hause«, Synonym für das auf der Grundlage der Erforschung historischer Formen entwickelte Wohnen im Historismus, wird umgekehrt die vorbildliche Wirkung des Sammlers für das Interieur der Gegenwart betont.[554] Es überrascht daher nicht, dass sich die Interieurs jener großbürgerlichen und aristokratischen Wohnsitze des ausgehenden Jahrhunderts, wo hochrangige Kunstsammlungen und repräsentatives Wohnen aufs engste miteinander verbunden waren, aufgrund ihres ähnlichen Umgangs

mit historischen Objekten, der darauf abzielte, ein historisch gestimmtes »Milieu« herzustellen,[555] gut mit dem zwar niemals bewohnten, dafür aber als fiktive Wohnung ausgestalteten Kreuzenstein vergleichen lassen. Beispiele allein aus dem Bekanntenkreis Wilczeks müssen an dieser Stelle genügen, um die Zusammenhänge klar zu machen. So besaßen die allesamt nicht erhaltenen Wiener Palais der Kunstsammler Karl Graf Lanckoroński, Baron Eugen Miller zu Aichholz und Baron Nathaniel Rothschild Innenausstattungen, die zwar nicht in einer mittelalterlichen Formensprache gestaltet waren, aber durch den geradezu exzessiven Einsatz »authentischer« historischer Ausstattungsteile und deren Arrangement den Interieurs der Burg Kreuzenstein an die Seite gestellt werden können. In jedem Fall handelte es sich um die Wohnräume von Sammlern, in denen diese in Gesellschaft der von ihnen zusammengetragenen Dinge lebten. Lanckoroński, einer der bedeutendsten Sammler Wiens, ließ sich zwischen 1894 und 1895 von den Architekten Fellner & Helmer in unmittelbarer Nähe des Oberen Belvedere ein Palais in den Formen des Wiener Barock errichten, gefüllt, wie Hugo von Hofmannsthal schrieb, »mit Schätzen und débris der Vergangenheit«.[556] Die Interieurs waren formal den jeweils präsentierten Schwerpunkten der Sammlung angepasst, den »Freskensaal« schmückten Wandgemälde Domenichinos aus dem Casino der Villa Aldobrandini in Frascati.[557] ⟦114⟧ Das Stiegenhaus des 1877 bis 1880 von Andreas Streit errichteten Palais für den Sammler Miller zu Aichholz in der Prinz Eugen-Straße wiederum war in seinen Dimensionen auf drei Gemälde aus einem monumentalen Zyklus Giovanni Battista Tiepolos aus der Ca' Dolfin in Venedig abgestimmt, die der Bauherr 1876 in Paris erworben hatte.[558] In Nathaniel Rothschilds Palais in der Theresianumgasse, 1871 bis 1879 nach den Plänen des Pariser Architekten Jean Girette errichtet, war nicht nur die Formensprache des Außenbaus dem frankophilen Bauherrn geschuldet; im Inneren bildeten originale Wandvertäfelungen aus Pariser *hôtels* den passenden Rahmen für eine umfangreiche Sammlung, die einen deutlichen Schwerpunkt in der französischen Kunst des 18. Jahrhunderts hatte; ⟦115⟧ das nach Entwürfen Hippolyte-Alexandre Destailleurs zwischen 1876 und 1884 errichtete Palais von Nathaniels Bruder Albert in der nahen Prinz Eugen-Straße wiederum war als klassische *maison entre cour et jardin* konzipiert und im Inneren ebenfalls mit originalen französischen Boiserien ausgestattet.[559] Im Unterschied zu Kreuzenstein blieben die hier genannten Paläste der Öffentlichkeit in der Regel verschlossen. Wilczek entschied sich ganz bewusst gegen eine solche Inszenierung und stellte stattdessen seine Sammlungen dem breiten Publikum zur Verfügung. Wenn die Wohnräume der Sammler wie

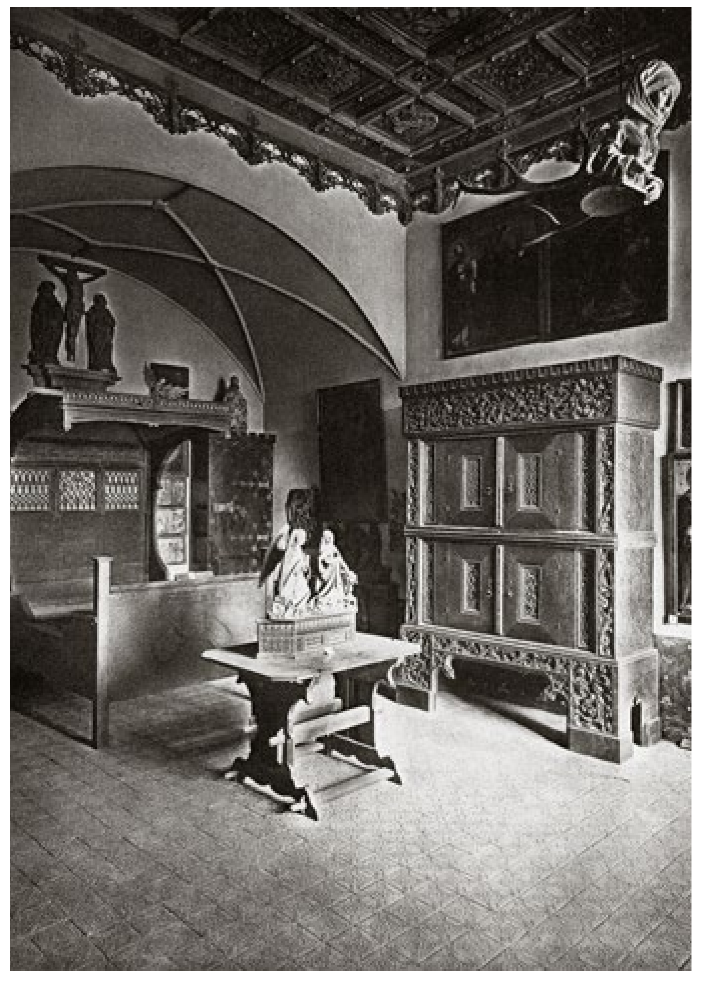


Museumsräume wirkten, und umgekehrt die musealen Interieurs in Kreuzenstein den Anschein von Wohnräumen vermitteln, dann sind das zwei Aspekte derselben Geschichte.

Deutlich wurde diese Musealisierung des Wohnens auch in den zeitgenössischen kulturgeschichtlichen Museen.[560] Das nach Entwürfen Gabriel von Seidls 1892–1900 errichtete Bayerische Nationalmuseum in München erhielt durch Rudolf Seitz eine Ausstattung, die jener von Kreuzenstein konzeptionell auffällig nahesteht.[561] Die Objekte wurden in Sälen präsentiert, die als historische Wohn- und Repräsentationsräume inszeniert waren, formal mit den Ausstellungsstücken übereinstimmten und den Charakter des Musealen nach Möglichkeit verbargen. Um den »authentischen« Eindruck und die suggestive »historische« Wirkung zu steigern, wurden originale und kopierte Bauteile, Holzdecken, Wandverkleidungen etc. integriert.[562] ⟦116⟧ Auch die Säle des von Gustav Gull in Anlehnung an mittelalterliche Burgen entworfenen, 1898 eröffneten Schweizerischen Landesmuseums in Zürich waren ähnlich »stimmungsvoll« arrangiert, und das vorwiegend in mittelalterlichen Formen gehaltene Märkische Museum in Berlin, 1908 eröffnet, wurde von seinem Architekten Ludwig Hoffmann gar als »Stimmungsmuseum« bezeichnet – beinahe, als sei hier die »Stimmung« selbst ausgestellt.[563] Wie in Kreuzenstein treten dadurch die einzelnen Sammlungsobjekte gegenüber dem mit Absicht »überwältigenden« Gesamteindruck zurück. Es kommt aber auch eine bemerkenswerte Verschiebung im Umgang mit den Dingen zum Vorschein: Die durch die Wissenschaft klassifizierten Objekte, in den frühen Kunstgewerbemuseen noch streng systematisch, gleichsam »naturwissenschaftlich« geordnet aufgestellt, sind hier in einen vermeintlich »ursprünglicheren« Kontext gebettet; die durch die Wissenschaft in ihre Bestandteile zersplitterte, fragmentierte Kultur und Geschichte sind hier wieder vereint. An dieser Stelle bietet sich ein

⟦114⟧ Freskensaal im Palais Lanckoroński in Wien





⟦115⟧ Salon im Palais Nathaniel Rothschild in Wien
⟦116⟧ Passauer Zimmer im Bayerischen Nationalmuseum in München

Vergleich mit den ähnlich operierenden Dioramen der Naturkundemuseen an – allen voran den berühmten Settings des American Museum of Natural History in New York – wo mithilfe von Tierpräparaten täuschend echte *tableaux vivants* aus dem Leben der Arten nachgestellt werden. Auch die historischen »Dioramen« in Kreuzenstein und München sind Versuche, eine in dieser Form zuvor nie dagewesene historische Einheit herzustellen, Geschichte zu konstruieren.

Moderne Spolien

Die Präsenz der Spolien als Bruchstücke materieller historischer Authentizität ist in Kreuzenstein zwar ungewöhnlich groß, war im 19. und 20. Jahrhundert aber kein Einzelfall. Gerade für die Architektur des Historismus, der sich stärker als frühere Epochen auf die Vergangenheit bezog, ist die Verwendung von Spolien ein wichtiger, bisher kaum beachteter Aspekt, dessen Untersuchung neue Einblicke in das Geschichtsverständnis der Epoche ebenso wie ihr Verhältnis zu den Dingen vermitteln kann. Anders als die Spolienverwendung im Mittelalter und der Renaissance ist der Umgang der Moderne mit den »alten Objekten« bislang noch nicht zusammenhängend untersucht worden.[564] An dieser Stelle müssen einige wenige Beispiele genügen, um die Bandbreite des Themas anzudeuten.

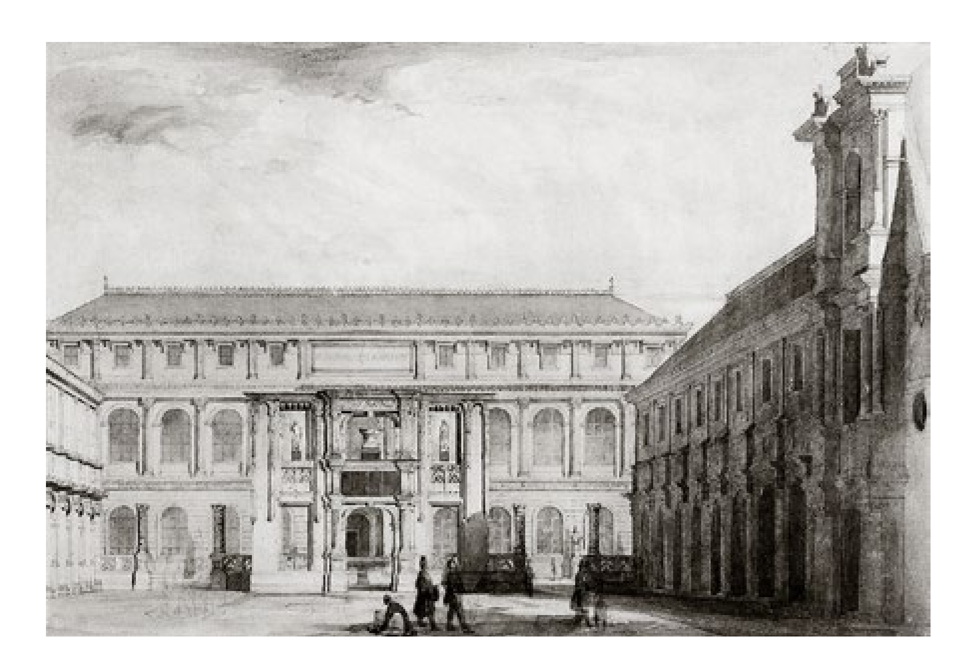
Abgesehen von ihrem quantitativen Höhepunkt im europäischen Mittelalter ist die Verwendung von Spolien als Produzenten und Garanten von Authentizität ein genuines Phänomen der Moderne und ihrer aufgeklärten, historisch-kritischen, wissenschaftlichen Sicht der Vergangenheit. Nicht mehr Sakralbauten, sondern Museen und Sammlungen – die neuen »Kirchen« – waren nun der bevorzugte Rahmen der Spolie, aber auch eine historisch-reflexive Baukunst machte sie sich zu eigen, wenn sie geschichtlicher Legitimation bedurfte. Umbau und Modernisierung der großen europäischen Städte führten schließlich mancherorts, vor allem gegen Ende des 19. Jahrhunderts, zu einer verstärkten Aufmerksamkeit für die historische Stadt und ihre Bauten, die in den Neubauten, die an die Stelle der abgebrochenen Häuser traten, durch den Einbau von Fragmenten materiell präsent blieben – was wertvoll erschien, aber nicht vor Ort erinnert werden konnte, wanderte in die Lapidarien der städtischen Museen.[565]

Immer seltener gaben nun ökonomische Gründe allein den Ausschlag zum Einsatz von Spolien, und selbst dort, wo solche Aspekte im Vordergrund standen, blieben Herkunft und ursprüngliche Form der Bauteile zumindest unter der Oberfläche im Neubau

präsent. So wurden etwa für den Bau der »Gloriette« im Park von Schloss Schönbrunn im Jahr 1775, wie Kaiserin Maria Theresia schrieb, »eine alte Gallerie von steinernen säullen und gesimbsen welche Nichts Nuzet« im Schloss Neugebäude abgetragen.[566] Die dorischen Doppelsäulen und Gebälkstücke wurden von Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg (1733–1816) als Arkadengänge zu beiden Seiten des Mittelpavillons wieder errichtet, wodurch das charakteristische Erscheinungsbild des Renaissanceschlosses Kaiser Maximilians II. in Form eines bildhaften Reflexes, aber eben auch materiell erhalten blieb.

In erster Linie inhaltlich motiviert – auch im Sinn ihrer schon in der Antike bekannten Funktion als Beutestücke und Trophäen – war dagegen die Verwendung jener Spolien, die auf Geheiß des Feldmarschalls Ernst Gideon Freiherr von Laudon nach der Eroberung von Belgrad 1789 in seinen Landschaftspark westlich von Wien gebracht wurden. Die heute als »Türkensteine« bekannten Spolien waren ursprünglich Bestandteile des Stambultores in Belgrad bzw. des Grabmals des Elçi el-Hacc İbrahim Pascha, der 1700 die Großbotschaft Sultan Mustafas II. zur Ratifizierung des Friedens von Karlowitz nach Wien geführt hatte und als Festungskommandant von Belgrad verstorben war.[567] Laudon plante, daraus im Park seines Schlosses ein Mausoleum in Form einer »Türbe« – eines Grabbaus hoher osmanischer Würdenträger – zu errichten, »erbaut aus Steinen der von ihm dem Kaiser wiedergewonnenen Festung Belgrad: Grabmal und Tropaion in einem.«[568]

Der aufwändige Transport von weither und die kontrastierende Wirkung im neuen Kontext haben seit jeher einen Gutteil der Wirkung von Spolien ausgemacht. Nicht zuletzt unter diesem Gesichtspunkt ist auch die Vielzahl jener unterschiedlichen Spolien zu betrachten, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in den Schlössern und Gärten der Hohenzollern in Berlin und Potsdam aufgestellt und eingebaut wurden: Die Bandbreite ist außergewöhnlich und reicht von der spätgotischen Fassade eines Danziger Bürgerhauses, die zwischen 1824 und 1826 von Karl Friedrich Schinkel in das Kavalierhaus auf der Pfaueninsel integriert wurde,[569] über die antiken Spolien (darunter Wanddekorationen des Pantheon in Rom), mit deren Hilfe Schinkel in Glienicke eine italienische Villa nachstellte,[570] bis hin zum »Klosterhof« im dortigen Park, der 1850 nach Entwürfen Ferdinand von Arnims vollendet wurde und vorwiegend aus romanisch-byzantinischen Spolien aus dem Kloster auf der Insel Certosa in der Lagune von Venedig zusammengesetzt war.[571] Die von Ludwig Persius und Friedrich August Stüler entworfene, auf frühchristliche und romanische Vorbilder zurückgehende Potsdamer Friedenskirche wurde nicht zuletzt zur Aufnahme eines 1834 aus der



Kirche von San Cipriano in Murano erworbenen Apsismosaiks aus dem 12. Jahrhundert ausgerichtet.[572]

War die auffällige Konzentration von Spolien in den Bauten des preußischen Herrscherhauses vor allem privaten ästhetischen und historischen Interessen geschuldet, so wurde in den Spolien der École des Beaux-Arts in Paris das oben angesprochene historistische Paradigma von der Vorbildlichkeit der historischen Form materiell greifbar. Die bereits von Alexandre Lenoir in das zwischen 1795 und 1816 bestehende »Musée des monuments français« in Paris als Denkmäler nationaler Vergangenheit integrierten Architekturspolien – darunter Teile der Schlösser Anet und Gaillon – verblieben im Zuge der Umbauplanungen Félix Dubans für die École des Beaux-Arts ab 1832 vor Ort. Nunmehr fiel ihnen die Aufgabe zu, den Studierenden der Akademie exemplarische Dokumente historischer französischer Baukunst im Original vorzuführen.[573] ⟦117⟧

In den Dingwelten der Sammlungen und Museen nahmen Spolien seit jeher eine zentrale Rolle ein; auch in Kreuzenstein war der Sammeleifer des Bauherrn eine wesentliche Voraussetzung für ihre auffällige Präsenz. Anders als im Fall der bereits erwähnten kulturgeschichtlichen Museen war und ist jedoch in den der Kunst und dem Altertum gewidmeten und damit einem etablierten »Kanon« stärker verpflichteten Sammlungen der mit dem Einsatz von Spolien implizit verbundene Wunsch nach Rekonstruktion und Reinszenierung weit weniger ausgeprägt. Spolien

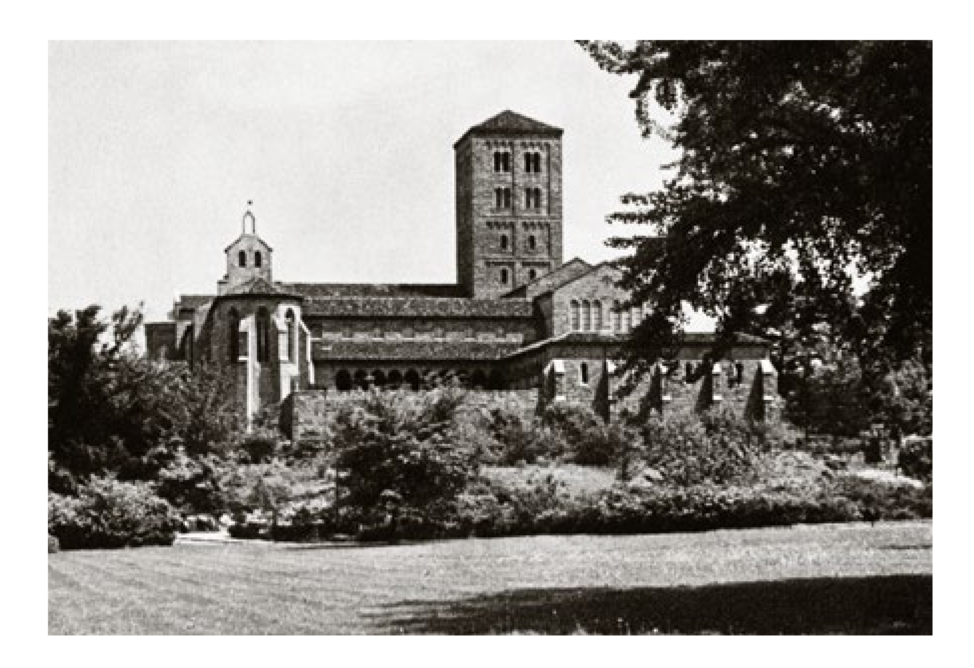
⟦117⟧ Félix Duban, Hof der École des Beaux-Arts in Paris, 1837, Paris, Musée d'Orsay



wirkten hier daher meist auch stärker als eigenständige Objekte, selbst wenn ihnen eine »dienende« und damit gegenüber den »autonomen« Sammlungsobjekten nachgeordnete Funktion zukam. Als Spolien eingesetzt und präsentiert werden etwa jene ägyptischen Bündelsäulen der 18. Dynastie (um 1410 v. Chr.), die Kaiser Franz Joseph anlässlich der Eröffnung des Suezkanals 1869 zum Geschenk gemacht wurden und heute in zwei Sälen der Ägyptisch-Orientalischen Sammlung des Kunsthistorischen Museums die Decke tragen. Mit ihrer malerischen Gesamtausstattung erinnern die Säle an ägyptische Grabkammern, wodurch in den Augen der Zeitgenossen eine den ausgestellten Exponaten adäquate Umgebung geschaffen war.[574]

Konsequent weitergedacht findet sich der isolierende Umgang mit der Spolie in dem nach Plänen von Alfred Messel und Ludwig Hoffmann 1910–1930 errichteten Pergamonmuseum in Berlin. Der Archäologe Theodor Wiegand hatte den Bau, der die monumentale, dramatisch inszenierte Architekturspolie wie in keinem anderen Museum in den Mittelpunkt rückt, als antikes »Architekturmuseum« konzipiert.[575] Aus ihren ursprünglichen architektonischen und stadträumlichen Zusammenhängen gerissen, beziehen die wissenschaftlichen »Proben« antiker Architektur aus Kleinasien einen Gutteil ihrer Wirkung aus dem wohlkalkulierten Kontrast von antiker Monumentalität und den bei aller Größe dennoch beschränkten räumlichen Verhältnissen, aus der Gegenüberstellung des – oftmals tatsächlich weitgehend

⟦118⟧ Saal mit dem Markttor von Milet im Pergamonmuseum in Berlin



ergänzten – authentischen Fragments mit dem nur scheinbar neutralen und vermeintlich abstrakten »white cube« des Ausstellungssaales. [[118]]

Der räuberische Gestus, der jedem Einsatz von Spolien per definitionem anhaftet, zeigte sich auch jenseits des Atlantischen Ozeans. Der Transport originaler europäischer Bauten bzw. ihrer Bestandteile nach Amerika war seit dem 19. Jahrhundert Ausdruck des Bedürfnisses, zumindest einzelne Bestandteile der »Alten« auch in der »Neuen Welt« präsent zu machen. Bereits 1903 wurde in Boston das Privatmuseum Fenway Court der Sammlerin Isabella Stewart Gardner eröffnet. Der nach außen hin unauffällige, ja introvertierte Bau ist um einen mit zahlreichen Spolien ausgestatteten Hof angelegt, der das Erscheinungsbild venezianischer Paläste der Spätgotik nachahmt – die bekanntlich kaum jemals derart reich ausgestattete Höfe besessen hatten.[576] In Hinblick auf Erwerbsgeschichte, räumliche und semantische Kontextualisierung und Präsentationsform der Spolien sind die Übergänge zwischen Museum, Privatsammlung und historisch ausstaffiertem Wohnraum auch hier fließend. Es zeigt sich einmal mehr, dass die Spolie stets beides sein kann: »Seriöses« Museumsobjekt und beinahe obszön zur Schau gestellte Trophäe – in diesem Fall von einer oder mehreren Safaris in die Alte Welt. So beschreibt zumindest Orson Welles in seinem Film »Citizen Kane« von 1941 das fiktive Schloss Xanadu und damit dessen unschwer erkennbare reale Spiegelung, »Hearst Castle«

[[119]] The Cloisters in New York

bei San Simeon in Kalifornien. Die weitläufige Privatresidenz des Zeitungsmagnaten und Kunstsammlers William Randolph Hearst wurde nach ersten Vorarbeiten aus dem Jahr 1915 zwischen 1919 und 1947 in mehreren Etappen nach den Plänen der Architektin Julia Morgan errichtet.[577] Die unzähligen Spolien in Hearst Castle, die der Bauherr in ganz Europa erworben hatte, dienten weniger der historischen Selbstversicherung, als vielmehr der ästhetischen Ausstaffierung seiner täglichen Wohnumgebung. In seinem Essay »Reise ins Reich der Hyperrealität« begab sich Umberto Eco 1975 auf die »Suche nach Fällen, in denen die amerikanische Einbildungskraft das Wahre und Echte haben will und, um es zu bekommen, das absolut Falsche erzeugen muß«.[578] In der Zusammenschau von Disneyworld, privaten Kunstmuseen und nicht zuletzt auch Hearst Castle versucht er das »Falsche«, künstlich Hergestellte in der US-amerikanischen Kultur als Streben darzustellen, jenes vermeintlich »Echte«, das die alte europäische Kultur gegenüber der Neuen Welt bietet, nachzuahmen und dabei zu übertrumpfen. Aus seinen Beobachtungen folgert Eco, »daß die historische Information, um ›anzukommen‹, die Form einer Reinkarnation annehmen muß. Um von Dingen sprechen zu können, die man als echt empfinden will, müssen sie echt erscheinen. Das ›ganz Wahre‹ wird identisch mit dem ›ganz Falschen‹. Das absolut Unwirkliche präsentiert sich als wirklich Vorhandenes.«[579]

Beim Bau von »The Cloisters« an der Nordspitze von Manhattan, das aus Spolien mittelalterlicher französischer Klöster errichtet wurde, stand weniger eine originalgetreue Rekonstruktion im Vordergrund, sondern – ähnlich wie in Kreuzenstein – die Evokation eines mittelalterlichen Idealklosters. ⟦119⟧ Die heutige Außenstelle des Metropolitan Museum of Art entstand aus der Sammlung des Bildhauers George Gray Barnard, der vor dem Ersten Weltkrieg Teile der Abtei Saint-Michel-de-Cuxa und andere Spolien nach New York gebracht und 1914 neben seinem Wohnhaus an der Fort Washington Avenue daraus die ersten »Cloisters« errichtet hatte.[580] Nach dem Ankauf der Sammlung Barnards durch John D. Rockefeller Jr. 1925 errichtete der Architekt Charles Collen zwischen 1934 und 1938 den bis heute bestehenden Museumsbau.[581] Anlässlich der Eröffnung schrieb der Architekturkritiker Lewis Mumford: »Whereas fake Gothic […] is plainly a fake at any distance, cast in one piece, built all at the same time, this new building is full of authentic disharmonies. The designers have not only skillfully incorporated the window openings of various periods, they have even added a Gothic chapel which looks as uncomfortably new in relation to the rest as such an addition might well have looked in the thirteenth century.

The building is much closer to being a real monument altered to suit in the needs of succeeding generations than anything else we have in America today.«[582]

Spolien tragen in und mit sich immer auch die Geschichte der Zerstörung jenes Bauwerks, dem sie einst entnommen wurden, und so liegt es auf der Hand, dass Zeiten, in denen mit einem Schlag eine Vielzahl von Bauten zerstört werden, stets gute Zeiten für die Spolienproduktion sind. So hat vor allem der Zweite Weltkrieg, in dem erstmals in größtem Maßstab ganze Städte zerstört wurden, zu einer neuen Konjunktur des Fragments und der Spolie geführt, die bis heute andauert.[583] Damit ist das Verhältnis der Spolie zu Rekonstruktion und Wiederaufbau angesprochen – ein Thema, das gegenwärtig die Diskussion um die architektonische und urbanistische Zukunft der Städte insbesondere in Deutschland zu bestimmen scheint.[584] Das scheinbar immer stärker werdende Bedürfnis nach der möglichst vollständigen Wiederherstellung vermeintlich abgerissener Kontinuitäten – in der Historie wie auch im Stadtbild – haben dazu geführt, dass die »originalgetreue« Rekonstruktion des Verlorenen mittlerweile in einer Dimension in Angriff genommen wird, die selbst im 19. Jahrhundert unvorstellbar gewesen wäre.[585] Wenn der Gebrauch von Spolien auch stets Ausdruck des jeweils vorherrschenden Geschichtsbildes ist, dann fällt auf, dass sie zunehmend im Verschwinden begriffen sind. An ihre Stelle tritt heute die durch technische und finanzielle Mittel möglich gemachte totale Wiederherstellung eines Bauwerks, im Idealfall tatsächlich am historisch verbürgten Ort, notfalls auch um einige Meter verschoben, wenn es Verkehrsplanung oder Investoren wünschen. Dem Fragmentarischen der Spolie könnte man das Totale der wissenschaftlich verbürgten und damit legitimierten Rekonstruktion gegenüberstellen, der Reflexion des Verlustes und der Vergänglichkeit, der sich angesichts der historischen Relikte einstellt, den vermeintlichen Triumph über die Zeit mit den Mitteln von Politik, Bürgerinitiativen und moderner Technologie.[586] Unter diesen Umständen und gegenteiligen Beteuerungen zum Trotz ist »Authentizität«, bei aller Fragwürdigkeit, die dem Begriff innewohnt, ganz anders als noch in Kreuzenstein keine relevante Kategorie mehr; was zählt, ist einzig die visuelle Oberfläche, und bei allem Bemühen um Unverwechselbarkeit entsteht unter den Vorzeichen eines *anything goes* am Ende doch nur Austauschbarkeit.

In der Vergangenheit war die Spolie kraft ihrer materiellen Erscheinung immerhin noch im Stande, als originales und »authentisches« Relikt von einem ehemals bestehenden Bauwerk Zeugnis abzulegen; durch sie war zumindest ein Teil des früheren

Gebäudes im neuen Kontext anwesend. Die unzähligen Kopien und Fälschungen zerstörter historischer Bauten, mit denen in den letzten Jahren und Jahrzehnten versucht wird, Wunden des Krieges und der Nachkriegszeit in Köpfen und »Stadtbildern« zu schließen, können dagegen im besten Fall bildhaften Ersatz für das Verlorene bieten, selbst wenn beim Wiederaufbau originale Fragmente integriert werden. Während die Spolie durch die Textur ihrer Oberfläche die Spuren ihres Alters vermittelte, gehen von den glatten Profilen der Rekonstruktionen keine derartigen optischen und haptischen Reize mehr aus. Der Glaube und die Zuversicht, durch die bloße Reproduktion des dereinst Vorhandenen dieses selbst auch wiederherzustellen, beruht auf einem fatalen Trugschluss, dessen kulturelle Konsequenzen noch nicht abzusehen sind. Denn es besteht die Möglichkeit, dass durch die überhandnehmenden Rekonstruktionen zerstörter Bauten, die letztlich doch nur Schatten, Schemen des einst Gewesenen sein können, der Bezug zur materiellen »Authentizität« und »Greifbarkeit« von Geschichte, der in der Spolie auf einzigartige Weise eingeschlossen ist, gänzlich aufgehoben wird und schließlich verloren geht. Mit dem Verlust jeglicher kritischer Distanz zur Geschichte, die sich hier ankündigt, geht allerdings auch die Fähigkeit verloren, sich ihr zu nähern.

4

Mediale Korrespondenzen

Schon zur Bauzeit wurde in Beschreibungen von Kreuzenstein auf die Metapher des Bildes zurückgegriffen, um die außergewöhnliche *Erscheinung* einer mittelalterlichen Burg in der Gegenwart des frühen 20. Jahrhunderts einigermaßen treffend zu charakterisieren.[587] Wenn ein Bauwerk, das selbst in verstärktem Maß als »Bild« wahrgenommen wurde, hier mit zeitgenössischen Bildmedien in Korrespondenz gesetzt wird, dann sollen dadurch nicht nur spezifisch mediale Qualitäten seiner Architektur zum Vorschein gebracht, sondern auch Verbindungen zu anderen visuellen Formen der Rekonstruktion und Vergegenwärtigung von Geschichte hergestellt werden, die ihrerseits nicht ohne Einfluss auf die Konzeption von Kreuzenstein geblieben sind. Diese verschränkende Betrachtung erlaubt es zudem, Kreuzenstein innerhalb einer Kultur zu positionieren, die wie keine vor ihr von einer erweiterten visuellen und raum-zeitlichen Wahrnehmung geprägt war.[588] Es ist daher kein Zufall, dass gerade Kreuzenstein bereits um 1900 eine zweite, außerordentlich wirkungsvolle Realität im Medium der Fotografie etablierte, war der Bau doch von Anbeginn zugleich für eine bildmäßige Betrachtung als »begehbares Bild« konzipiert worden. Die aufregende Vorstellung, an einen anderen Ort oder in eine andere Zeit reisen zu können, kam in Kreuzenstein ebenso zum Tragen wie in den Massenvergnügungen der ersten historischen Themenparks. Das Nachstellen historischer Ereignisse im *Tableau vivant,* die den Betrachter umfassende Inszenierung des Panoramas und die authentische Visualisierung von Geschichte im Historienbild erfuhren in Kreuzenstein ihre Erweiterung in die dritte Dimension. Mit den vielfältigen Bezügen zu diesen Medien des 19. Jahrhunderts, die in bild- und wahrnehmungstheoretischer Hinsicht bereits spätere Entwicklungsschritte in der medialen Repräsentation von Geschichte und der Konstruktion virtueller Räume ankündigen, wird die Modernität von Kreuzenstein offensichtlich. Dass sich schließlich gerade Kreuzenstein

bestens als Filmkulisse eignet und dadurch eine zweite mediale Existenz jenseits seiner gebauten Realität entwickelt hat, ist unter dem Gesichtspunkt des Aufeinandertreffens und Interagierens zweier gewissermaßen kompatibler Medien nicht verwunderlich. Der Schritt vom begehbaren Bild zum bewegten Filmbild war in Kreuzenstein ebenso konsequent wie kurz.

Fotografie

Seine erste mediale Erweiterung erfuhr Kreuzenstein in der Fotografie. Jene historischen Aufnahmen, die bis heute die Rezeption der Burg bestimmen, sind keineswegs das Ergebnis einer zufälligen Bildproduktion, sondern gehen auf eine systematische, jahrzehntelange fotografische Kampagne zurück. Auch wenn wir keine Belege dafür besitzen, ist anzunehmen, dass der Bauherr von Kreuzenstein den Prozess und das Resultat des Wiederaufbaus nicht nur bestmöglich fotografisch dokumentieren lassen wollte, sondern darüber hinaus auch zu bestimmen versuchte, welche Bilder an die Öffentlichkeit gelangten. Von der schlichten Ansichtskarte bis zum repräsentativen Mappenwerk wurde die fotografische Darstellung Kreuzensteins, wie es scheint, bewusst gesteuert – ein regelrechter Bilderkanon entstand, der bis heute andeutet, in welcher Weise die Architektur der Burg und ihre Ausstattung nach den Wünschen des Bauherrn gesehen und interpretiert werden sollten.

Die Entscheidung, den Wiederaufbau von Kreuzenstein fotografisch zu begleiten, muss früh gefallen sein: Der junge Fotograf Wilhelm Burger nahm bereits in den 1860er Jahren die kärglichen Reste der alten Burg auf und schuf damit die Vorlagen für die spätere eindrucksvolle Gegenüberstellung mit dem Geleisteten. ⟦43⟧ Burger sollte den Unternehmungen des Bauherrn treu bleiben: Nachdem er zwischen 1868 und 1870 die k. k. Expedition nach Ostasien begleitet hatte, wurde er 1872 von Wilczek eingeladen, seine Eindrücke der Expedition fotografisch zu fixieren.[589] Wohl noch vor der Reise hatte sich der spätere Bauherr von Kreuzenstein bei Burger zu einem ernstzunehmenden Amateurfotografen ausbilden lassen.[590] Welch große Bedeutung Wilczek der Fotografie als Medium der Dokumentation und Darstellung seiner Unternehmung beimaß, belegt eine dem Kronprinzen gewidmete Kassette mit 50 Albuminabzügen und 43 Stereoaufnahmen der Polarxpedition, die die alleinige Signatur Wilczeks tragen, obwohl sie tatsächlich zum Großteil von Burger stammen dürften.[591] In jedem Fall galt Burger nach der Rückkehr nach Wien als einer der führenden Spezialisten der Expeditionsfotografie.[592]

Zwischen seinen zahlreichen Reisen widmete sich Burger in den folgenden Jahren und Jahrzehnten auch der Dokumentation von Wilczeks größtem Projekt, die er »als eine Art Cultus« betrieb.[593] Dabei war die räumliche Nähe zu seinem Auftraggeber und dessen Architekt sicherlich von Vorteil: Seit 1885 befand sich sein Atelier im Palais Wilczek in der Wiener Herrengasse, wo zu jener Zeit auch der Architekt von Kreuzenstein, Karl Gangolf Kayser, wohnte; ab 1894 hatte der nunmehrige k. u. k. Hof-Fotograf im Palais zudem seinen Wohnsitz.[594]

Burgers Fotografien von Kreuzenstein, deren Umfang sich derzeit nur annähernd anhand von mehr als 300 Glasnegativen im Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek bestimmen lässt,[595] sind zum Großteil datiert und in unterschiedlich nummerierten »Serien« geordnet. Burgers Aufnahmen waren »so glänzend« durchgeführt, »daß er den berühmten kgl. Preußischen Hofphotographen Anschütz bei ähnlichen Arbeiten (Ansicht von Marienburg) weit überflügelte«, wie der Präsident der Photographischen Gesellschaft in Wien, Josef Maria Eder, im Jahr 1904 an das Ministerium für Kultus und Unterricht schrieb.[596]

Die Fotografien wurden in unterschiedlicher Form veröffentlicht. Im Österreichischen Museum für angewandte Kunst in Wien hat sich ein unvollständiges Mappenwerk mit dem Titel »Aus der Burg Kreuzenstein« erhalten.[597] Schriftlich überliefert sind außerdem drei Exemplare eines Albums mit dem Titel »Beiträge zur Kenntnis des Baues der Burg Kreuzenstein« mit 115 Fotografien Burgers, die sich im Besitz Kaiser Wihelms II., seiner Mutter, der Kaiserin Friedrich, und des Fürsten Johann II. von Liechtenstein befanden.[598] Der von Walcher von Molthein 1914 veröffentlichte Band »Burg Kreuzenstein an der Donau« wandte sich dagegen bereits an ein größeres, wenn auch immer noch ausgesuchtes Publikum und präsentierte Burgers Fotografien, darunter besonders viele vor neutralem Hintergrund freigestellte Aufnahmen von Sammlungsobjekten, auf 200 Tafeln.[599] Burger selbst vertrieb um 1900 nicht weniger als 160 verschiedene Nummern, »Photographische Originalaufnahmen von Kreuzenstein in Großquartformat als Mattdrucke oder Platinotypien [...], enthaltend die Außenansichten u. sämtliche Interieurs der Burg«, die er auf dem Umschlag einer Ansichtskartenserie nach eigenen Aufnahmen bewarb. Im Gegensatz zu den teureren großformatigen Abzügen, die vor allem bei Sammlern und Museen auf Interesse stießen, fanden die wohl vor Ort käuflich zu erwerbenden Korrespondenzkarten im Intaglio-Druckverfahren als »Kreuzensteiner Souvenir«, in zwei Serien zu je 12 bzw. 24 Aufnahmen oder stückweise große Verbreitung beim Publikum. Auf diesem Wege wurde ein offiziöses »Image« der Burg verbreitet, und die Silhouette von

Kreuzenstein geriet zu einem der populärsten und bekanntesten Motive in der Umgebung Wiens. Bereits lange vor der Fertigstellung im Jahr 1906 hatte sich Kreuzenstein als Ausflugsziel etabliert, was nicht zuletzt auch in der Vielzahl von Ansichtskarten mit Motiven unabhängiger Fotografen zum Ausdruck kommt. Sie beschränken sich allerdings, soweit bisher bekannt, auf Außenaufnahmen. Es ist daher anzunehmen, dass Burger an dieser Stelle exklusive Rechte eingeräumt worden waren. Auffällig ist, dass Baustellenfotos, die uns aufgrund ihres eigenartigen Effekts der fotografischen Wiedergabe einer »mittelalterlichen« Baustelle heute besonders faszinieren, auf keiner der bisher bekannten Ansichtskarten überliefert sind.[600] Burger hat allerdings gerade die Wiederaufbauarbeiten ausführlich dokumentiert; seine Fotografien dienten auch als Grundlage für die weitere Planung einzelner Bauabschnitte.[601] Darüber hinaus umfasste Burgers Dokumentation sämtliche Innenräume der Burg, die oft in mehreren Ansichten festgehalten wurden, sowie eine große Zahl von Objekten aus der Sammlung des Bauherrn; auch die Zerstörungen durch den Brand von 1915 wurden von ihm festgehalten.

Die Verwendung außergewöhnlich großer Glasplatten erlaubte Abzüge mit bis in die Textur der Objekte reichender Tiefenschärfe. Dramatische Inszenierungen waren Burgers Sache nicht, wenn er sich auch bei Aufnahmen wie jenen des Burggrabens ⟦58, 59⟧ dazu herausgefordert gesehen haben mag, die Wirkung der örtlichen Gegebenheiten durch die Fotografie zu steigern. So finden sich kaum Nahaufnahmen der Burg von außen mit starken Überschneidungen, wie sie die reale Wahrnehmung bestimmen, vielmehr wird die Silhouette des Baues als Ganzes und aus allen Himmelsrichtungen beschrieben. Auch bei den Interieurs stand die möglichst präzise und umfassende Dokumentation des Vorhandenen und seiner Aufstellung im Vordergrund, wobei auch Veränderungen in der Präsentation – etwa im Fall der Waffensammlung – festgehalten wurden. Das Festhalten oder Erzeugen einer besonderen »Stimmung« war offensichtlich nachrangig. Die Fotografien erfassen die größeren Räume zumindest aus zwei Richtungen, wobei Eckansichten häufig sind. Die Zahl der Fotografien einzelner Räume lässt dabei auf ihre Bedeutung für den Bauherrn schließen: Rüstkammer, Kapelle und Herrenstube – das private Refugium des Bauherrn – wurden am häufigsten aufgenommen. Das einströmende Tageslicht ist für Burger nicht störend, er lässt es vielmehr durch die Räume fluten. Künstliches Licht dürfte Burger nur dort verstärkt eingesetzt haben, wo die Verhältnisse es nicht anders zuließen, wie etwa in der durch einen Scheinwerfer ausgeleuchteten Seitenapsis der Kapelle. ⟦78⟧ Insgesamt zeugen die Fotografien in ihrer ruhigen

Präzision davon, wie viel Zeit Burger für die Aufnahmen zur Verfügung stand. Burger fotografierte Kreuzenstein kaum anders als jene archäologischen Fundstücke, die er auf seinen zahlreichen Grabungsreisen aufnahm, mit dem Unterschied, dass dort das Fragmentarische dominiert, während hier die Vielzahl, ja die Summe der Fragmente und Dinge und ihr Zueinander durch die Fotografie vermittelt werden.

Die Interieurs sind stets »aufgeräumt«, nur in Ausnahmefällen ⟦89, 100⟧ deuten auf dem Tisch liegen gelassene Bücher und zur Seite gerückte Sessel auf die Bewohner dieser Räume hin. Zumeist sind Burgers Fotografien menschenleer, mitunter aber wurden die Schauplätze durch Staffagefiguren bereichert, die durch ihre »mittelalterliche« Kleidung den Eindruck eines *Tableau vivant* zusätzlich verstärken.[602] Diese Gestalten bewachen das Burgtor ⟦60⟧, lehnen lässig an der Wand ⟦70⟧, sind mit Arbeiten zugange ⟦67⟧ oder füllen den leeren Hofraum aus. ⟦66⟧ Solcherart belebt, wird das Paradoxon eines technisch modernen Bilddokuments aus dem Mittelalter perfekt. Diese Inszenierung blieb allerdings auf Außenräume beschränkt; in den Interieurs, die sich durch ihre reiche Ausstattung besonders dafür geeignet hätten, wurde die stille Präsenz der Dinge nicht durch menschliche Anwesenheit gestört.

Beim Betrachten der Fotografien stellt sich insgesamt der Eindruck ein, dass es sich bei Kreuzenstein um einen Bau handle, der bereits im Entwurfsstadium mit seiner fotografischen Aufnahme gerechnet habe. Es ist eine durch ihren Reichtum an plastischen Akzenten zutiefst fotogene Architektur, die sich gerade auch in der zweidimensionalen Projektion der Fotografie besonders wirkungsvoll entfaltet. Dieser Beobachtung müsste eine eingehendere Untersuchung zum Verhältnis von Fotografie und Architektur im Historismus folgen.[603] Hier sei lediglich die Beobachtung ausgesprochen, dass die Eignung dieser Architektur zur fotografischen Wiedergabe auf das Engste mit den damals neuen fotografischen Reproduktionsmöglichkeiten in Zusammenhang steht, wie sie nicht zuletzt in Fachzeitschriften Verwendung fanden: Neubauten wie vorbildhafte historische Gebäude wurden in diesen Medien spätestens seit den 1880er Jahren vorwiegend in Form fotografischer Bilder (und nicht mehr als Zeichnungen) veröffentlicht. Neue Architektur wurde damit zunehmend auf der Basis von Fotografien entworfen, was nicht ohne Auswirkungen auf die Baugestalt bleiben konnte.[604] Fotografien waren also eine wichtige Quelle für jene auffällige Betonung plastisch-haptischer Elemente, die die Architektur des Späthistorismus mit ihrem starken Oberflächenrelief kennzeichnet – und ihrerseits die Wirkung der Architektur im fotografischen Bild verstärkte.[605]

In Kreuzenstein sind es außerdem die starke Staffelung der Bauteile und eine Vorliebe für die in mehrere Ebenen geschichtete, mehrfach aufgebrochene Wand, die der fotografischen Inszenierung der Architektur besonders entgegenkamen. Auch hier erlaubt die auffällige Häufung dieser Gestaltungsmittel die Annahme, dass bereits der Entwurf der Architektur von einer fotografischen Rezeption der vorbildlichen Bauten ausging. In jedem Fall handelt es sich hierbei um eine Architektur, die sich ihrer fotografischen Wirkung bewusst ist.

Heterotopie, Themenpark

Wenn Kreuzenstein tatsächlich eine »Zeitmaschine« ist, dann lässt es sich mit Michel Foucault auch als »Heterotopie« beschreiben, als ein Raum, dem wie die Utopie »die merkwürdige Eigenschaft zukommt, in Beziehung mit allen anderen Orten zu stehen, aber so, dass sie alle Beziehungen, die durch sie bezeichnet, in ihnen gespiegelt und über sie der Reflexion zugänglich gemacht werden, suspendieren, neutralisieren oder in ihr Gegenteil verkehren.«[606] Heterotopien sind »Orte, die gleichsam Gegenorte darstellen, tatsächlich verwirklichte Utopien, in denen die realen Orte, all die anderen realen Orte, die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden. Es sind gleichsam Orte, die außerhalb aller Orte liegen, obwohl sie sich durchaus lokalisieren lassen.«[607] Heterotopien, so Foucault, besäßen die Fähigkeit, »mehrere reale Räume, mehrere Orte, die eigentlich nicht miteinander verträglich sind, an einem einzigen Ort nebeneinander zu stellen« – das Theater, das Kino und der Garten werden von Foucault stellvertretend genannt.[608] Museen und Bibliotheken sind für ihn »Heterotopien, in denen die Zeit unablässig angesammelt und aufgestapelt wird«: »Der Gedanke, alles zu sammeln, gleichsam ein allgemeines Archiv aufzubauen [...], einen Ort für alle Zeiten zu schaffen, der selbst außerhalb der Zeit steht und dem Zahn der Zeit nicht ausgesetzt ist, und auf diese Weise unablässig die Zeit an einem Ort zu akkumulieren, der sich selbst nicht bewegt, all das gehört unserer Moderne an.«[609] Heterotopien könnten schließlich »einen illusionären Raum schaffen, der den ganzen realen Raum und alle realen Orte, an denen das menschliche Leben eingeschlossen ist, als noch größere Illusion entlarvt. [...] Oder sie schaffen einen anderen Raum, einen anderen realen Raum, der im Gegensatz zur wirren Unordnung unseres Raumes eine vollkommene Ordnung aufweist.«[610] Durch die konsequente, sinnlich möglichst umfassende Rekonstruktion von Vergangenheit,

oder besser, einer spezifischen und zugleich vollkommen fiktiven räumlichen Situation als Figuration einer erfundenen Vergangenheit, wird Kreuzenstein zur Heterotopie, zu einer real verwirklichten Utopie des späten 19. Jahrhunderts.

Auch der Themenpark ist als »künstliches Paradies« eine Heterotopie.[611] Seine bereits um 1900 ausgeprägten Mechanismen sind gut dazu geeignet, auch die spezifische kulturelle Position und Funktion Kreuzensteins zu erhellen.[612] Schon der Begriff »Themenpark« macht die notwendige räumliche Abgrenzung von der umgebenden Realität und die inhaltliche Fokussierung deutlich, die im historischen Themenpark eine zusätzliche geschichtliche Dimension erhält, indem hier die fremdartigen Reize der Vergangenheit »konsumiert« werden.[613] Ein wesentliches Merkmal aller Themenparks ist die – dem Publikum bewusste – vollständige Künstlichkeit, geht es doch hier niemals um Täuschung, sondern um Illusion. Zum Tragen kommt dabei eine »Ästhetik der Immersion«, die, wie Laura Bieger schreibt, »eine Ästhetik des Eintauchens, ein kalkuliertes Spiel mit der Auflösung von Distanz [ist]. Sie ist eine Ästhetik des emphatischen körperlichen Erlebens und keine der kühlen Interpretation. Und: sie ist eine Ästhetik des Raumes, da sich das Eintaucherleben in einer Verwischung der Grenze zwischen Bildraum und Realraum vollzieht. Immersive Räume sind […] Räume, in denen Welt und Bild sich überblenden und wir buchstäblich dazu eingeladen sind, uns in die Welt des Bildes zu begeben und in ihr zu bewegen.«[614]

Die ersten modernen Themenparks entstanden im Rahmen großer Ausstellungen, wo zunächst die virtuelle Reise im Raum im Vordergrund stand. Auf der Wiener Weltausstellung 1873 zum Beispiel, die der Bauherr von Kreuzenstein in offizieller Funktion begleitete,[615] war erstmals eine ganze Reihe von Pavillons zu sehen, die das Bedürfnis des Publikums nach dem Erlebnis des Exotischen befriedigten: Neben der großen Ägyptischen Baugruppe ⟦120⟧ zeugten türkische, persische und allgemein »orientalische« Bauten von der starken Präsenz der arabischen Länder auf dieser Ausstellung und entführten die Besucher in eine für die meisten noch unerreichbare Welt, die das europäische Phantasma des Orients zugleich illustrierte und beflügelte. Die Pavillons folgten oft bekannten historischen Vorbildern, bisweilen wurden diese sogar originalgetreu rekonstruiert.[616] Das Erlebnis einer in diesem Umfang damals völlig neuartigen Inszenierung exotischer bzw. historischer Architektur auf der Wiener Weltausstellung hat Wilczek bei seinen Entschluss, im Jahr darauf mit dem Bau einer mittelalterlichen Burg zu beginnen, mit Sicherheit beeinflusst. Dem Exotischen folgte bald das Historische: Der »erste Versuch einer plastischen Illustration entschwundener Zeiten«[617] – zugleich Reaktion





auf den Verlust vertrauter Stadt-Bilder unter dem Einfluss der rasanten Industrialisierung und allgemeinen Modernisierung – entstand auf der »International Exhibition of Science, Art and Industry« 1886 in Edinburgh durch den Nachbau einer ganzen Gruppe von Pavillons als »Old Edinburgh«. Auf »Old England« 1887 in London folgte »Le Vieux Paris« im Rahmen der Weltausstellungen von 1889 und 1900.[618] Für die »Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien« 1892 errichtete der Architekt Oskar Marmorek dann eine originalgetreue Rekonstruktion des Hohen Marktes in Wien im Jahr 1692 als größeren Rahmen für eine Hanswurst-Bühne.[619] ⟦121⟧ »Alt-Wien« war so erfolgreich, dass ein modifiziertes Alt-Wien im Jahr darauf auch bei der »World's Columbian Exhibition« in Chicago präsentiert und 1904 bei der »Louisiana Purchase Exhibition« in St. Louis noch einmal, als Vergnügungspark inmitten eines Vergnügungsparks, wiedererrichtet wurde.[620] Marmorek schrieb 1895 mit Blick auf das Verhältnis dieser ephemeren Bauten zum aktuellen Baugeschehen: »Diese Reconstructionen sind nicht blos charakteristisch für das Interesse, das die Gegenwart an allem nimmt, was die eigene Geschichte betrifft, vielleicht ist nicht mit Unrecht darin auch ein Zeichen zu erblicken, dass die intime, insbesondere malerische Bauweise der Vergangenheit dem durch die modernen Bauschöpfungen oft nicht befriedigten Stimmungsbedürfnisse der Gegenwart entgegenkommt.«[621] Nach mehrjähriger Vorbereitung konnte Marmorek, unter der Regie des Impresarios Gabor Steiner und angeregt durch den Schriftsteller Ignaz Schnitzer, 1895 im Wiener Prater schließlich das Vergnügungs-Etablissement »Venedig in Wien« realisieren.[622] Auf einem Areal von 50 000 m² erhoben sich Rekonstruktionen historischer Bauten, darunter der Palazzo Dario, der Palazzo del Camello oder die Casa del Tintoretto, entlang künstlich ausgehobener Kanäle, in denen eigens aus Venedig importierte Gondeln fuhren.[623] Der Führer durch das Areal liest sich wie ein Rundgang

⟦120⟧ Michael Frankenstein, Baugruppe des Vizekönigs von Ägypten auf der Wiener Weltausstellung 1873

⟦121⟧ Oscar Kramer, »Alt-Wien« auf der Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien 1892

durch die Lagunenstadt; so wird dort etwa »eine imponierende Palastfront von edlen Formen und reichen durch den verwitternden Einfluss der Jahrhunderte überaus harmonisch gedämpften Farbentönen« beschrieben, und über den »Palazzo Priuli« ⟦122⟧ heißt es, »er gehörte ehemals dem Geschlechte der Priuli und ist von dem Baukünstler Bartolomeo Monopola erbaut. Hier befindet sich das Wechselhaus und Reisebureau Schenker & Co. Daneben hat die heimische Cognacfirma Berger, Volk & Co. ihr Ausstellungslocale gefunden.«[624] Spätestens mit »Venedig in Wien«, das am Ende der ersten Saison angeblich mehr als zwei Millionen Besucher verzeichnen konnte,[625] war der Themenpark in seiner europäischen Ausprägung von der Ausstellung abgekoppelt und autonom geworden.

Wohl nicht unbeeindruckt durch den Erfolg von Inszenierungen wie »Venedig in Wien«, aber nicht von kommerziellen, sondern vielmehr politisch-weltanschaulichen Bestrebungen geleitet, trat der Journalist, Schriftsteller und germanophil-rassistische Esoteriker und Okkultist Guido (von) List im Jahr 1900 mit seinem Pamphlet »Der Wiederaufbau von Carnuntum« für eine Rekonstruktion der antiken Stadt östlich von Wien als römisch-germanischer Themenpark ein.[626] Angesichts der jüngst mit großem Aufwand durchgeführten Wiederherstellung antiker Bauten auf dem Areal dieser bedeutenden römischen Ausgrabungsstätte besitzt das Projekt eine skurrile Aktualität. Mit verquerer Logik wollte List den Menschen der Gegenwart die historische Bedeutung der *Zerstörung* Carnuntums durch die Germanen im 4. Jahrhundert als Sinnbild des Kampfes um die Vorherrschaft im Donauraum durch seinen *Wiederaufbau* vor Augen führen. Das rekonstruierte Carnuntum sollte gleichsam den Moment unmittelbar vor der Zerstörung der Stadt als historischen Schauplatz wiederherstellen. Lists deklariertes Vorbild war Marmoreks Rekonstruktion von »Alt-Wien« 1892, allerdings sollten in Carnuntum nicht nur Kulissen, sondern dauerhafte Bauten in streng antiken Formen errichtet werden: »Carnuntum also soll in den charakteristischen Formen des Römercastells sich erheben [...].«[627] Als Gegenpol wollte List das fiktive »Stilifrieda« an der March als germanische Idealstadt rekonstruieren. Um die Illusion perfekt zu machen, sollten beide Städte durch »eine entsprechend bekleidete Bevölkerung« belebt werden.[628] Der breite Raum, den List der Behandlung gerade dieser Frage widmet, belegt den hohen Stellenwert möglichst perfekter Illusion. Besonders wichtige historische Momente sollten »an bestimmten Tagen mit Massenentwicklung scenisch dargestellt werden, wozu keine Bühne, sondern die Gesammtanlage benützt werden soll, so daß die gesammte Zuschauermenge selbst als Mitwirkende mit in Verwendung tritt.«[629] Und um dauerhaft



das Publikum mit historischen Szenen in Berührung zu bringen, schlug List mit der Aufstellung eines Panoramagemäldes des Malers Adolf Wolf, das »Die Zerstörung Carnuntums« zeigte, nicht zufällig die Integration eines weiteren Mediums virtueller Realität in die künstliche Stadt vor.[630]

Die frühen Themenparks sind wie Kreuzenstein zutiefst urbane Phänomene, entstehen als Kontrastorte zur modernen Großstadt, wenden sich aber an das nur von dort rekrutierbare Massenpublikum. Die »Heterotopie« Kreuzenstein ist also neben und mit seinen Funktionen als Museum, Mausoleum und Monument auf das Mittelalter auch ein – nicht kommerziell ausgerichteter – historischer Themenpark. Die Auflösung der Dichotomie von Hoch- und Popkultur, von »E« und »U« hat hier bereits bemerkenswert früh eingesetzt.

Tableau vivant, Panorama, Historienbild

Eine weitere mediale Ebene zum Verständnis von Kreuzenstein lässt sich mit Alois Riegl beschreiten, der die wiederaufgebauten Burgen seiner Zeit spöttisch als »lebende Bilder« bezeichnet hat.[631] Das Lebende Bild *(Tableau vivant)* lebt von der Sensation, ein bekanntes zweidimensionales, also »flaches« und

⟦122⟧ Fritz Luckhardt, »Venedig in Wien«, 1895

naturgemäß statisches Bild, plötzlich und für wenige Augenblicke in seiner fiktiven räumlichen und körperhaften Ausdehnung zu erfahren – und nicht zuletzt wiederzuerkennen –, hergestellt durch lebende Menschen, die sich während dieser Zeit bemühen, ihre Bewegungen auf ein schier unmenschliches Minimum zu reduzieren. ⟦25⟧ Täuschend echt soll die Inszenierung wirken, wenn sich auch keiner der Zuseher tatsächlich von einem solchen Anblick täuschen lassen würde; was dagegen zählt, ist das alte illusionistische Spiel mit Bewegung und Statik, Raum und Fläche. Lebendig wird das Tableau vivant durch die physische Präsenz und Lebendigkeit seiner Körper, deren Bewegung, da sie sich mit der Starrheit des Bildpersonals in Wettstreit befinden, stets nur eine potenzielle ist.[632]

Kreuzenstein lässt sich als Gesamtes gut mit dem Illusionismus des *Tableau vivant* vergleichen, operiert es doch mit durchaus ähnlichen Reizen: Völlig unerwartet – und der historischen Logik folgend unmöglich – steht hier eine offenbar völlig intakte mittelalterliche Burg vor uns, nicht in der retrospektiven bildlichen Darstellung, sondern gegenwärtig, in allen Details greifbar, physisch anwesend. Lebendig ist Kreuzenstein nicht durch das Stillhalten der Körper, denn das lebende Bild, das wir sehen und obendrein auch noch betreten können, ist menschenleer. An die Stelle der Menschen, das wurde bereits gesagt, sind hier die Dinge getreten. Und im Gegensatz zum herkömmlichen *Tableau vivant,* das seinem Wesen nach flüchtig ist und bestenfalls durch fotografische Reproduktion verewigt wird,[633] sollte in Kreuzenstein auch nach Stunden, Jahren und Jahrzehnten alles an seinem Platz bleiben.

Auch abseits von Kreuzenstein trat Wilczek als Gestalter Lebender Bilder auf: Der Huldigungs-Festzug anlässlich des sechzigsten Thronjubiläums Kaiser Franz Josephs am 12. Juni 1908, ein gleichsam in Bewegung versetztes *Tableau vivant,* bildete einen späten Höhepunkt im öffentlichen Leben Wilczeks. ⟦9⟧ Es war, so heißt es im offiziellen Programm, die Absicht, dem Kaiser »die Vergangenheit des berühmten Hauses, dessen erhaben-würdiges Mitglied er ist, in farbenprächtigen, vergangene Wirklichkeit fast neu schaffenden, lebendig bewegten Bildern zu zeigen. Die Vergangenheit Österreichs huldige dem großen Nachkommen, das sollte der Sinn des Zuges sein [...].«[634] Die zahlreichen Parallelen zwischen dem Huldigungs-Festzug von 1908 – »ein kulturhistorisches Bild voll Farbe und Pracht«[635] – und dem Holzschnitt-Triumphzug Kaiser Maximilians I. gehen auf Wilczek als den Konzepteur des Festzugs zurück, der mit der Reinszenierung habsburgischer Geschichte in Form mobiler *tableaux vivants* und der Huldigung der Völker den Triumphzug des »letzten Ritters« als »Mummerei« nun endlich in die dritte Dimension umsetzte. Die

Verkörperung historischer Gestalten durch Vertreter der Aristokratie – und damit letztlich die Herstellung geschichtlicher Kontinuität durch Kostümierung – war Wilczek dabei ein zentrales Anliegen.[636] Ludwig Hevesi schrieb mit respektvoller Ironie: »So hat denn patriotischer Eifer mit allem Aufwande von Altertumskunst und Altertumslust eine Art idealer Rekonstruktion, Wiederherstellung von achtzehn verschiedenen Vergangenheiten Habsburgs, Wiens, Österreichs zustande gebracht. Die gediegene Privatliebhaberei von berühmten Sammlern, von militärisch veranlagten Künstlern und Kunstliebhabern hat das ihre getan, um aus ungezählten, geschichtlichen Reminiszenzen, kulturgeschichtlichen Analekten, familienhaften oder musealen Reliquien, technischen Merkwürdigkeiten, heraldischen Pointen nicht sowohl eine ungeheure Wandeldekoration, als eine unabsehbare Wandelstaffage für die Wiener Stadtlandschaft zusammenzustellen.«[637]

Die deklarierte Ausrichtung auf ein großes, ja massenhaftes Publikum und das räumliche Umfassen – und damit Zentrieren – des Besuchers und Betrachters rücken Kreuzenstein in die Nähe einer weiteren populären Unterhaltung, die zu einem Symbol für das 19. Jahrhundert wurde – das Panorama.[638] Dolf Sternberger hat darauf hingewiesen, dass es, wie in den Lebenden Bildern so auch in den Panoramen, mit ihren zum gemalten Rundhorizont vermittelnden dreidimensionalen *faux terrains,* nicht um tatsächliche Augentäuschung ging, sondern um die Befriedigung der Schaulust durch einen selbstständig gewordenen Illusionismus.[639] Die Panoramen sieht Sternberger – und Gleiches ließe sich von Ensembles wie Kreuzenstein behaupten – »ganz außerhalb der neueren Kunstgeschichte, wenn sie auch da und dort fremd und irritierend hereinspuken. Es ist nichts anderes als eine schwarze Kunst oder Alchimie [...] eine neue, andere, eben von Menschen hergestellte Natur. Freilich ein Blendwerk von Natur, da denn hier jedermann, der fleißige Hersteller wie die bewundernden Betrachter, von Anfang an sich bewußt ist und auch darin einwilligt, getäuscht zu werden.«[640]

Wie das Panorama den Blick des Betrachters nach allen Seiten hin umfängt, ja einfängt, und zugleich dessen zentralen Standpunkt, und damit sein Verhältnis zum Gesehenen, durch einen einfachen räumlichen Trick unsicher und fragwürdig werden lässt, so umfängt auch Kreuzenstein seine Besucher als abgeschlossene Einheit in einem Vergangenheits-Panorama: »Der Panoramabesucher steht dem Bild nicht gegenüber, sondern ist ihm von allen Seiten ausgesetzt. [...] Der Betrachter wird ins Bild gezogen, wird selbst Bestandteil des Bildes.«[641] Besonders anschaulich ist hier der Vergleich mit dem 1888 in München erstmals



ausgestellten »Panorama von Rom mit dem Einzug Constantins im Jahre CCCXII«.[642] ⟦123⟧ Der atemberaubende Rund- und Rückblick aus der Gegenwart (denn das *faux terrain* vermittelte den Eindruck, zur Jetztzeit auf einer ruinösen Terrasse auf dem Kapitol zu stehen) über das Zentrum der Hauptstadt der antiken Welt ließ die Protagonisten des historischen Moments zur Staffage herabsinken: Das dargestellte Ereignis – jener Moment, in dem Konstantin nach dem Sieg über Maxentius mit seinem Gefolge vor dem Jupiter-Captolinus-Tempel vom römischen Senat empfangen wird – rückte angesichts der bis zum Horizont reichenden monumentalen Bauten, die hier nicht mehr in Ruinen lagen sondern sich in makelloser Vollkommenheit dem Betrachter darboten, in den Hintergrund. In Kreuzenstein wurde dieser Ansatz weitergetrieben und den Besuchern der Eindruck vermittelt, den urplötzlich leergefegten Schauplatz eines nun allerdings nicht mehr konkret fassbaren, gleichsam »potenziellen« Geschehens zu betreten. Indem in Kreuzenstein weniger »der gebannte historische Augenblick«[643] im Zentrum steht, als vielmehr die architektonische Verkörperung einer ganzen Epoche, ist hier mehr Raum, um aus den im Überfluss vorhandenen historischen Versatzstücken unzählige mögliche Geschichten zu konstruieren; da die Protagonisten augenscheinlich die Szene verlassen haben, kann hier jeder Besucher seine persönliche Handlung und ihre *dramatis personae* imaginieren. Hier gibt es keine Plattform, von der aus man das Panorama betrachtet, keinen Rahmen, durch den man das Diorama sieht, keine aus Brettern gezimmerte Rückseite, die das *fake* entlarven würde.

Mit der oben erwähnten Beobachtung, dass die vollständig eingerichtete historische Kulisse von Kreuzenstein wie ein von seinen Protagonisten verlassenes Historiengemälde anmutet, ist die Verbindung zu einem weiteren zentralen künstlerischen Medium des 19. Jahrhunderts angesprochen. Ebenfalls ganz auf die

⟦123⟧ Josef Bühlmann, Alexander von Wagner, »Panorama von Rom mit dem Einzug Constantins im Jahre CCCXII«, 1888, Detail



Wirkung bei einem großen Publikum ausgerichtet, suggerierte es historische Treue und damit Authentizität, ermöglichte aber in jedem Fall den Betrachtern mit malerischen Mitteln, an einem bestimmten, historisch mehr oder weniger bedeutenden Augenblick der Geschichte teilzunehmen. Auch vor dem Hintergrund der spezifischen formalen und medialen Eigenschaften zeitgenössischer Historienbilder wurde Kreuzenstein als dreidimensionale Repräsentation eines historischen Schauplatzes konzipiert, die den Fokus weg von der Handlung und hin zu den überreich vorhandenen Requisiten lenkt. Die heute kaum mehr nachvollziehbare öffentliche Wirkung von Historiengemälden und ihren spezifischen medialen Eigenschaften konnte der Bauherr von Kreuzenstein 1873 anlässlich der sensationellen Präsentation eines Monumentalgemäldes seines Freundes Hans Makart im Wiener Künstlerhaus studieren: Für das extreme Breitformat »Venedig huldigt Caterina Cornaro«[644] (400 × 1 060 cm) ⟦124⟧ wurde in einem vom Künstler selbst entworfenen Arrangement der gesamte Saal durch schwarzes Tuch verdunkelt und die Oberlichte nur direkt vor dem Gemälde an der Stirnwand geöffnet, sodass »dem an sich sehr großen Effect des Bildes einigermaßen noch nachgeholfen«[645] wurde. Dies erzeugte eine »magische Wirkung« beim Betrachter, wie selbst der Rivale Anselm Feuerbach eingestehen musste.[646] In der räumlichen Anordnung wurde hier bereits die Disposition des Kinos vorweggenommen. Nach dem Ende der Präsentation wurde die Leinwand eingerollt und in die nächste Stadt geschickt. »Caterina Cornaro« war so bis zu ihrem Ankauf durch die Berliner Nationalgalerie 1877 nahezu ununterbrochen auf Tournee.[647] Das Gemälde, darin waren sich schon die Zeitgenossen einig, war indes kein Historienbild im engeren Sinn: Das Thema war nicht Anlass zu getreuer historischer Rekonstruktion, sondern Ausgangspunkt einer virtuosen künstlerischen Interpretation, die sich in der Malweise wiewohl auf die venezianische Kunst des 16. Jahrhunderts berief, »deren Traditionen hier vollständig zum Leben erweckt

⟦124⟧ Hans Makart, »Venedig huldigt Caterina Cornaro«, 1873, Radierung von William Unger nach dem Gemälde in der Österreichischen Galerie Belvedere, Wien



scheinen«, wie ein Kritiker schrieb.[648] Makarts großformatige Bilder befriedigten die zunehmende Schau- und Sensationslust eines Publikums, das in den einzelnen Gesichtern auch Porträts aus der zeitgenössischen Wiener Gesellschaft wiederentdecken konnte,[649] womit auch hier der Aspekt der historischen *Travestie* zum Tragen kommt. Der im Historiengemälde enthaltenen Faszination, die Möglichkeiten zu besitzen, das Vergangene bildlich zu vergegenwärtigen, verdankt auch Kreuzenstein seine Entstehung. Im dilemmatischen Spannungsverhältnis von historischem Wissen und künstlerischer Interpretation stand für ausgewiesene Historienmaler allerdings die – bei Makart zugunsten malerischer Experimente aufgegebene – historische Treue und die Suche nach »Authentizität«, wie sie in Kreuzenstein in der umfassenden Integration materieller Bruchstücke der Vergangenheit zum Ausdruck kommt, stets im Vordergrund. So machte etwa das im Auftrag Kaiser Franz Josephs von Václav Brožík (1851–1901) gemalte Monumentalgemälde »Tu Felix Austria Nube« von 1897 ⟦125⟧ das historische Ereignis der Wiener Doppelhochzeit von 1515 durch die genaue Wiedergabe »authentischer« Realien und die fast fotorealistische Malweise unmittelbar gegenwärtig, und in dieser medialen Konkurrenz zeichnet sich zugleich auch die Krise der Gattung ab. Bald wurden die monumentalen Geschichts- und Schaubilder ebenso wie die Panoramen von einem neuen Medium abgelöst, das seinerseits tief in der visuellen Kultur des 19. Jahrhunderts und ihrem Umgang mit Bildern und Geschichte verankert war: »Der monumentale Historienfilm sollte zum eigentlichen Erben der Historienmalerei werden.«[650] Die spezifischen,

⟦125⟧ Václav Brožík, »Tu Felix Austria Nube«, 1897, Heliogravüre nach dem Gemälde in der Österreichischen Galerie Belvedere, Wien

im 19. Jahrhundert entwickelten oder perfektionierten visuellen Formen des Erzählens von Geschichte und Vergangenheit besaßen also ein innovatives mediales Potenzial, das im weiteren Verlauf von neuen Medien genutzt werden konnte. Dass gerade Kreuzenstein an der Schwelle zweier unterschiedlicher medialer Zeitalter entstand und von Anbeginn sowohl traditionelle, als auch völlig neuartige Formen der Wahrnehmung bediente, zeigt sich im folgenden letzten Abschnitt dieser Untersuchung.

Film

Seine wohl stärkste und nachhaltigste mediale Prägung, Spiegelung und Erweiterung hat Kreuzenstein im Film erfahren. Max Reinhardt und Michael Curtiz haben hier ebenso gedreht wie Mario Bava, Sophia Loren und Peter Sellers, aber auch Elke Sommer, Donald Sutherland oder Nicolas Cage. Zuletzt (2014) diente Kreuzenstein als Kulisse für die US-amerikanische Reality-Show »The Quest«. Der Blick auf die bemerkenswerte Funktion der Burg als Filmkulisse bündelt noch einmal wichtige Aspekte der Untersuchung und eröffnet neue Perspektiven. Dass gerade Kreuzenstein zu einem bevorzugten Drehort von Historien- und Horrorfilmen wurde, deutet auf eine besondere mediale Eignung der Architektur zur Übertragung ins Filmbild hin. Und die auffällig konstante Präsenz der Burg im Film bestätigt abermals den bereits mehrfach thematisierten modellhaften und allgemeingültigen Anspruch und Charakter dieser physisch greifbaren Mittelalterfiktion. Kreuzenstein lässt sich nicht nur als Schauplatz, sondern auch in seiner Funktion als »Zeitmaschine« unmittelbar mit dem Film in Beziehung setzen. Das Streben nach Authentizität vereint Kreuzenstein – und zahlreiche andere Bauten des späten 19. Jahrhunderts – mit dem historischen Film: »Abgesehen von ihrer Theaterhaftigkeit«, schreibt Siegfried Kracauer, »haben historische Filme noch eine andere Eigenschaft, mit der man sich abfinden muß: sie sind virtuell umgrenzt; sie laufen der Affinität des Mediums zum Endlosen zuwider. Die Welt, die sie zeigen, ist als Reproduktion einer vergangenen Epoche ein künstliches Erzeugnis, vollständig abgetrennt vom Raumzeit-Kontinuum der Lebenden, ein geschlossener Kosmos, der keine Erweiterungen zuläßt.«[651] Aber auch der Dingfülle des Interieurs des 19. Jahrhunderts, die in Kreuzenstein so eindrucksvoll mit der Vorstellung einer mittelalterlichen Burg verwoben ist, wurde mit dem »Eintritt des Requisits in den Film«, der zunehmenden filmischen Präsenz dinghafter Ausstattungselemente, ein neues Medium eröffnet, worauf bereits Walter Benjamin hinwies.[652] Wie Panoramen und

Historiengemälde des 19. Jahrhunderts rekonstruieren Historienfilme Vergangenheit, und Filme über das Mittelalter spiegeln wie Kreuzenstein die jeweils vorherrschenden Mittelalterbilder wider. Die Konfrontation mit seinen Filmbildern ist dazu geeignet, wesentliche formale und inhaltliche Eigenschaften von Kreuzenstein sichtbar zu machen.[653]

Von Anfang an war die Burg nicht allein billiger Ersatz für aufwändige Kulissenbauten sondern durch die spezifische Form ihrer Architektur dazu prädestiniert, in Filmbilder übertragen zu werden. Das zeigt schon die erste bekannte Produktion, die niemand Geringeren als die Burg selbst zum Gegenstand hatte: Im Jahr 1912 drehte der österreichische Filmpionier Sascha Graf Kolowrat einen »Naturfilm« mit dem Titel »Die Burg Kreuzenstein bei Wien«.[654] Der Streifen, der zu den ersten Dokumentarfilmen der österreichischen Filmgeschichte zählt, ist verloren;[655] verführerisch ist die – naheliegende – Spekulation, Kolowrat könnte die Burg als wundersam wieder lebendig gewordenes Gemälde aus dem Mittelalter für die Filmleinwand in Szene gesetzt haben, ergänzt womöglich durch entsprechend kostümierte Staffagefiguren – eine filmische Umsetzung und Erweiterung des bereits durch die Fotografien Wilhelm Burgers konstruierten, offiziellen Bildes von Kreuzenstein.

Im Jahr 1913 stellten Michel Carre und Max Reinhardt ihren Film »Das Mirakel« fertig, auch er wurde teilweise in Kreuzenstein gedreht. Das gleichnamige Bühnenwerk von Karl Gustav Vollmoeller (Text) und Engelbert Humperdinck (Musik) war 1911 unter Reinhardts Regie vor 30 000 Zuschauern in London uraufgeführt worden, die deutschsprachige Premiere fand am 18. September 1912 im Rahmen des Eucharistischen Kongresses in der Wiener Rotunde statt. Ausgangspunkt der Handlung ist eine auf Caesarius von Heisterbach zurückgehende mittelalterliche Legende um die Beziehung einer jungen Nonne zur Jungfrau Maria.[656] Der Spielfilm, der aufgrund des großen Erfolges noch im Herbst 1912 gedreht wurde, galt lange Zeit hindurch als verschollen.[657] Für die Szenen vor der Klosterkirche wurde der Hauptplatz von Perchtoldsdorf als Kulisse gewählt, die Szenen in der Burg der Raubritter wurden in Kreuzenstein gedreht. Neben der bekannten Gesamtansicht der Burg von Süden werden vor allem Burggraben, Tor, Söller, Burghof, Loggia und Kaschauer Gang ins Bild gesetzt. Die Bogenöffnungen der Brücke über den Burggraben bilden einen adäquaten Bühnenraum, ebenso wie der Söller, der aufgrund seiner unterschiedlichen räumlichen Ebenen und der entgegenkommenden Plastizität der hier angebrachten Spolien besonders ausführlich gezeigt wird. Die Architektur von Kreuzenstein erscheint bereits in diesen ältesten erhaltenen

Filmbildern plastisch, greifbar, mit einer dem Filmbild adäquaten Präsenz: Die Burg wirkt authentischer, mittelalterlicher, als in der unmittelbaren Anschauung. Auf starke Kontraste sowohl in der Gesamtkomposition als auch in der Behandlung der Oberflächen ausgerichtet und gleichsam von einer Fülle von »Zeichen« geprägt, war die Architektur der Burg die ideale Folie filmischer Handlung. Wie Filmblut, das für gewöhnlich ein stärkeres Rot als in der Realität besitzt, so könnte man das Mittelalter von Kreuzenstein ein bereits für die spätere mediale Übertragung verstärktes Film-Mittelalter nennen, dessen intensive physische Wirkung auf der Leinwand bis auf ein dem Medium angemessenes Maß diffundiert.

»Das Mittelalter auf der Leinwand«, so Hedwig Röckelein, »entwirft ein idealisiertes, harmonisierendes Gegenbild zur Gegenwart, eine rückwärtsgewandte Utopie [...]. Es lässt die Trauer über den Verlust der verlorenen Welt ebenso zu wie den Entwurf einer Utopie als idealisierter Antipode zur säkularen Gesellschaft [...].«[658] Hier lässt sich eine unmittelbare Verbindungslinie zur Mittelalterrezeption des 19. Jahrhunderts ziehen, die ihrerseits starke retrospektiv-utopische Elemente beinhaltete. Es ist also naheliegend, dass sich die filmische Bearbeitung des Mittelalters nicht tatsächlicher mittelalterlicher Architektur als Kulisse bedient, sondern eines Bauwerks, das seinerseits »Attrappe« ist, wie Kreuzenstein bereits 1906 genannt wurde.[659]

In der semiotischen Lesart von François de la Bretèque bedient sich der Mittelalterfilm bestimmter »Ikonogramme« – etwa »Schwert«, »Rüstung«, »Zinne«, »Rundbogen«, »Spitzbogen« – um bestimmte »Ideogramme« – z. B. »Kreuzzug« – zu erzeugen.[660] Das reichliche Vorhandensein architektonischer »Ikonogramme«, die in einer möglichst breiten Übereinkunft Mittelalter vorstellbar machen, prädestiniert Kreuzenstein als Kulisse im zeitgenössischen Mittelalterfilm. Dabei lässt sich beobachten, dass die zusätzliche Verfremdung des vor Ort Vorhandenen durch den Einbau von Kulissen proportional zum Anspruch des Films auf historische »Authentizität« steigt. Am denkbar einfachsten wird das Problem der Authentizität, das sich bei jedem Historienfilm stellt, auch im konventionellen Mittelalterfilm in der Regel durch ein Anhäufen möglichst vieler vermeintlich authentischer Dinge, »archäologischer Realien«, gelöst. Authentizität wird also – wie in Kreuzenstein – an der Oberfläche der Dinge fixiert: »Der ›Realienfetischismus‹ [...] ist die Achillessehne des historischen Spielfilms, denn er führt weder zwangsläufig zu einer Objektivierung des Dargestellten, zu einem höheren Grad an ›historischer Wahrheit‹, noch lässt er sich auf allen Ebenen realisieren.«[661]Avanciertere Historienfilme versuchen dagegen, Authentizität metaphorisch

herzustellen: »Als mittelalterliche ›erkannt‹ werden dabei oftmals Bezüge, die in der Realität mit dieser Epoche gar nichts zu tun haben, die aber im allgemeinen Bewusstsein als mittelalterlich gelten – in einem Bewusstsein, das sich häufig in erster Linie aus romantischen Vorstellungen des 19. Jahrhunderts speist, oder mittlerweile auch bereits wiederum aus älteren Filmen oder anderen populären Medien.«[662] Für Thomas Scharff wird eine für das breite Publikum offensichtliche Authentizität im Mittelalterfilm weniger durch originalgetreue Rekonstruktion der Oberflächen, sondern vielmehr durch Gewalt, Fanatismus, Intoleranz und Dreck hergestellt und damit »eine Welt konstruiert, die unserer Realität entgegengesetzt ist. [...] Es ist also Fremdheit, Andersartigkeit, für die das Mittelalter steht.«[663]

Reichlich unbelastet von solchen Fragen nähert sich »Season of the Witch« (R: Dominic Sena, 2011) sowohl hinsichtlich des Drehbuchs als auch der Szenerien, dem Thema Authentizität. Kreuzenstein wird in diesem Film demnach auch weitgehend in seiner bestehenden Form gezeigt, die spätgotischen Formen sind kein Widerspruch zur Handlung in einem 14. Jahrhundert, das hier sogar noch Kreuzzüge kennt. Auch welche Faszination nach wie vor von Zugbrücken und Fallgittern ausgeht, lässt sich hier einmal mehr studieren.[664]

In Filmen wie »Henker« (R: Simon Aeby, 2005), »Die Säulen der Erde« (R: Sergio Mimica-Gezzan, 2010) und dem Sequel »Die Tore der Welt« (R: Michael Caton-Jones, 2012) dagegen, die den Anspruch erheben, Mittelalter authentisch wiederzugeben, verfremden massive Einbauten die Burg.[665] In jedem der genannten Fälle aber bilden steinsichtige Mauern und verwitterte Holzkonstruktionen einen Hintergrund, der offenbar in allgemeinem Einverständnis über kulturelle Grenzen hinweg als »mittelalterlich« anerkannt wird. Nicht nur im Film, auch in Comics, Computerspielen und Themenparks wird auf diese Weise Mittelalter hergestellt. Die Fiktionen des 19. Jahrhunderts stehen also nach wie vor und im Wortsinn im Hintergrund heute gültiger, mittlerweile vorwiegend populärkulturell geprägter Bilder vom Mittelalter.[666]

Während Kreuzenstein im Historienfilm lediglich als vermeintlich authentischer, aber nur oberflächlicher Hintergrund dient, werden die bizarren Elemente der Architektur und Ausstattung gerade durch das – um historische Korrektheit und Echtheit zumeist wenig bekümmerte – Horrorgenre aktiviert und so in die Handlung integriert. Hier erst wird das filmische Potenzial von Kreuzenstein wirklich ausgeschöpft. »Im Schloss der blutigen Begierde« (R: Adrian Hoven) von 1968 ist die Burg des Grafen Saxon, »cut off from the rest of the world«, der Schauplatz grausiger Experimente am offenen Herzen, um die verstorbene





⟦126⟧ »Gebissen wird nur Nachts«, Film-Still, 1970
⟦127⟧ »Im Schloss der blutigen Begierde«, Film-Still, 1968

Tochter des Grafen wieder ins Leben zurückzuholen. Auffällig sind die Details, die ins Bild kommen: Die Spitzen des Fallgatters, die spiralartig gewundene Hauptstiege mit ihren schmiedeeisernen Gittern ⟦127⟧, die gewundenen Marmorsäulen der Bibliothek, die Blattkapitelle und das blau leuchtende Gewölbe der Herrenstube, die dreißig Meter hohe Holzkonstruktion des Halbrunden Turmes; aber auch mittelalterliche Holzskulpturen, die Vera Lagrange (Janine Reynaud) in ihrem Zimmer anstarren, und immer wieder die Burg und ihre vielgestaltige Turmlandschaft von der Westseite, aus der Froschperspektive. Am Ende schließt sich das Fallgatter endgültig hinter Doktor Tod.

Im Film »The Vampire Happening« (R: Freddie Francis) von 1970 ist Kreuzenstein der transsilvanische Stammsitz derer von Ravenstein. Der Film beginnt mit einem Flug nach Transsilvanien, in die Welt der Vampire. Abermals wird die Burg aus der Froschperspektive, nun auch von mehreren Seiten gezeigt, bedrohlich ragen die Mauern und Türme in den Himmel. Dann erkundet Betty Williams/Elisabeth von Ravenstein (Pia Degermark) für uns die Burg ihrer Vorfahren auch im Inneren. Der phantastisch-malerische Charakter der Architektur von Kreuzenstein spielt in diesem Film überhaupt eine wichtige Rolle, wiederholt setzt sich die Kamera an der Formenvielfalt der plastischen Details in der Kapelle und der Bibliothek fest. ⟦126⟧ Die mittelalterlichen Formen stehen in diesen Filmen für das materialisierte Unheimliche, Innenräume wurden ohne großen Aufwand in die (in Kreuzenstein nicht vorhandene) Folterkammer oder die Familiengruft verwandelt.[667]

Am eindrucksvollsten aber wird Kreuzenstein in »Gli orrori del castello di Norimberga« (R: Mario Bava) von 1972 in Szene gesetzt. »Das Schloss des Teufels« (»Il castello del diavolo«) nennt es Peter Kleist (Antonio Cantafora), der letzte Nachkomme des berüchtigten Baron von Kleist (Joseph Cotten), der dort vor Jahrhunderten sein Unwesen getrieben hat. Wieder muss erst ein Flugzeug landen, diesmal am Flughaften Wien-Schwechat, um die Reise in die Unwirklichkeit dieser Gegenwelt filmisch auszudrücken. Oben auf der Burg angekommen, beschwört Peter im Verein mit der Architektin Eva Arnold (Elke Sommer) den Geist seines Vorfahren und dieser beginnt von Neuem zu morden. Wieder ist die Folterkammer ein wichtiger Schauplatz. Die Burg, eingehüllt in dichte Nebelschwaden, dramatisch ausgeleuchtet und mit starken Licht-Schatten-Kontrasten versehen, ist der Hauptschauplatz dieser Verbrechen. Die Kamera erforscht das Bauwerk regelrecht, zeigt Außenansichten in starker Verkürzung, verweilt auf architektonischen Details, schwenkt über die Fronten des Innenhofs und die Dächer der Burg, hin zu den aufgespießten Opfern



des Barons, die am Bergfried wie zur Mahnung ausgestellt sind. Schräge Kameraeinstellungen und diagonale Blickführungen verstärken zusammen mit bizarren Schatten den unheimlichen Eindruck der Innenräume, durch die Eva schreiend vor dem mordenden Baron flüchtet. Die komplexe Raumstruktur des Hauptstiegenhauses und die unterschiedlichen Niveaus der Kapelle, aber auch die mehrgeschoßige Holzkonstruktion im Halbrunden Turm werden in kongeniale Bilder übersetzt. Im Halbdunkel liegende Raumschichten hinter Arkadenöffnungen und Nischen lassen der Angst viel Platz zur Entfaltung. Die diaphanen Strukturen schmiedeeiserner Gitter werden als zusätzliche Schicht dazwischen gelegt, bilden aber mitunter auch ein ornamentales Netz, in dem sich die handelnden Personen verfangen. ⟦128⟧

Die hier zum Abschluss beobachteten medialen Korrespondenzen zeigen die Bezüge auf, die zwischen komplex strukturierten Ensembles wie Kreuzenstein und der visuellen Kultur ihrer Zeit bestehen. Seit Beginn des Wiederaufbaus war sich der Bauherr der öffentlichen Wahrnehmung seiner Unternehmung bewusst. Bei der Konzeption der Burg verbanden sich also die persönlichen Interessen des Eigentümers und Sammlers mit der Rücksichtnahme auf die Rezeption durch ein breites Publikum, dem hier Mittelalter nicht in trockener und distanzierter Nacherzählung

⟦128⟧ »Gli orrori del castello di Norimberga«, Film-Still, 1972

historischer Fakten, sondern durch das einzigartige Arrangement unterschiedlicher Fragmente der Epoche anschaulich und im Wortsinn begreifbar gemacht werden sollte. Die Popularität von Kreuzenstein war kein Zufall, sondern wohlkalkuliert und bedurfte bis zu einem gewissen Grad auch der Steuerung, um die Wirkung des Bauwerks über die Grenzen seiner unmittelbaren physischen Präsenz hinaus zu verstärken. Es lag also nahe, sich des Mediums der Fotografie zu bedienen, um, von der bloßen Dokumentation der Baugeschichte und des Erreichten abgesehen, das »Image« der Burg verbreiten und bestimmen zu können. Letztlich sollten die Aufnahmen aber dazu anregen, einen Ort auch realiter aufzusuchen, für dessen sinnlich umfassende Erfahrung die Immersion in explizit »heterotopisch« verfasste Räume – eben eine vollständig ausgestattete Burg des Mittelalters – ebenso programmatisch wie konstitutiv war. Dadurch rückte Kreuzenstein in die unmittelbare Nähe zeitgenössischer populärer Massenunterhaltungen, wie sie frühe historische Themenparks boten. Eine Voraussetzung dafür war die Lust der Zeitgenossen am Nachstellen historischer Szenen im Lebenden Bild, ihre künstlerische Aktualisierung und Vergegenwärtigung im omnipräsenten Historiengemälde, aber auch die Erweiterung der visuellen Wahrnehmung und der Position des Betrachters in den Panoramen. Dass Kreuzenstein durch seine bemerkenswert frühe und bis heute konstante Präsenz im Medium Film die allgemeine Vorstellung vom Aussehen einer mittelalterlichen Burg geprägt hat, lässt sich aus dieser Perspektive also als logische Konsequenz einer medialen Ausweitung beschreiben, die bereits in der zutiefst bildmäßigen Konzeption der Architektur und Ausstattung der Burg angelegt war.

Zusammenfassung

Kreuzenstein wurde im Rahmen dieser Studie als ein Produkt der Moderne analysiert – verband sich hier doch das zeitgenössische Bewusstsein von der fundamentalen historischen Distanz zu allen früheren Epochen mit dem Wunsch, der Möglichkeit, aber auch der Machbarkeit, diese Distanz zumindest temporär zu überbrücken, Vergangenheit für einen kurzen Moment Gegenwart werden zu lassen. Zugleich steht Kreuzenstein als im 19. und frühen 20. Jahrhundert entworfenes und gebautes Modell einer mittelalterlichen Burg exemplarisch für die begriffliche Konstruktion der mittelalterlichen Burg in der Moderne ⟦129⟧.

Vor diesem Bauwerk, das zu den bedeutendsten Burgen des 19. Jahrhunderts zählt und sich zugleich durch Konzeption, Form und Ausstattung von allen anderen vergleichbaren Exemplaren deutlich unterscheidet, werden Fragen nach der Konstruktion von Geschichte und der Rekonstruktion oder Erfindung der Vergangenheit genauso virulent, wie solche nach der auratischen Wirkung materieller »Authentizität« und ihrer Fiktion, der Subjektivierung des Objekts, dem Bau als Bild. Kreuzenstein, so könnte ein Befund lauten, ist letztlich gar keine Burg mehr, sondern das mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln hergestellte Bild einer Burg, dreidimensionale mediale Visualisierung, Spiegelung, Inszenierung: ein Mausoleum, das ein Museum ist, und zugleich vorgibt, keines zu sein; aus unendlich vielen herbeigeschafften Bestandteilen, Fragmenten von Geschichte und materiell verbürgter, greifbarer Vergangenheit zu einer historischen *Simulation,* einer *Installation* authentischer Dinge zusammengesetzt; Aufbewahrungsort kostbarer Sammlungen und Monument auf das mittelalterliche Rittertum; Ausdruck elitärer wie populärer Faszination für das Mittelalter, aber auch Dokument eines Mittelalterbildes, das im 19. Jahrhundert entworfen wurde und kulturell so nachhaltig wirken konnte – eben »modern« war –, dass es bis heute präsent geblieben ist.



⟦129⟧ Lucca Chmel, »Der Schatten des Wächters«, um 1933

Der Bau vereinigte in sich unterschiedliche, mitunter widerstrebende Ansprüche und Interessen: Mit dem Plan, inmitten einer Ruine ein Familienmausoleum zu errichten, war hier anfänglich noch ein starker Rest traditioneller aristokratischer Memoria, wie sie in der Frühen Neuzeit ausgeprägt wurde, ausschlaggebend für den Beginn der Arbeiten. In der Romantik wiederum wurzelt das ehrgeizige, kostspielige und aberwitzige Projekt, sukzessive weitere Teile der Burg und schließlich die gesamte Anlage wiederaufzubauen. Was um 1800 aber meist nur imaginativ und literarisch verwirklicht worden war, sollte nun gebaute Realität, spielerischer Ernst werden. Die zur Verfügung stehenden technischen und finanziellen Mittel ließen dies ebenso möglich erscheinen, wie das Vertrauen in das historische Wissen, durch das man sich insbesondere gegenüber den Romantikern und ihren vergleichsweise zaghaft und unbeholfen erscheinenden Wiederherstellungsversuchen entschieden im Vorteil wähnte. Die Burgenrekonstruktionen des späten 19. Jahrhunderts sind damit auch Ausdruck der Sicherheit und des Selbstbewusstseins, mit der die Zeitgenossen von einer wissenschaftlich fundierten Warte zurück in die Vergangenheit blicken zu können glaubten. In Kreuzenstein trat mit dem Sammler Wilczek außerdem auch noch ein genuiner Typus des 19. Jahrhunderts auf den Plan, der sich allerdings durch die Öffentlichkeit, der er seine Schätze aussetzte, und den erzieherischen Dienst, in den er sie stelle, von den meisten anderen, eben den typischen Vertretern seiner Art unterschied. Die Präsentation, die er als *Connaisseur* aus seinen Sammlungen zusammenstellte, sollte nicht distanziert und lehrbuchartig, sondern sinnlich unmittelbar an das Mittelalter heranführen und durfte daher in nichts an ein zeitgenössisches Museum erinnern. Durch ihr Arrangement zu fiktiven Wohnräumen innerhalb eines logischen räumlichen Gesamtzusammenhangs wurden die Objekte gleichsam in einen historischen funktionalen Kontext zurückgeführt, wodurch der historische, kulturgeschichtliche Gebrauchscharakter der Dinge gegenüber ihrem formalen und ästhetischen Eigenwert in den Vordergrund rückte. In der ihm vorbehaltenen, mit besonderen Objekten ausgestatteten Herrenstube sowie weiteren Räumen, in denen die Sammlungen stärker systematisch, aber stets unter Wahrung des »authentisch«-historischen Gesamtbildes aufbewahrt wurden, konnte sich der Sammler, unterstützt durch wissenschaftliches Personal, der Pflege, Bearbeitung, Erforschung und Erweiterung seiner Sammlungen widmen. In gewisser Weise jedoch war dieser Bauherr und Sammler in Kreuzenstein, wo nichts an die außerhalb der Mauern liegende Gegenwart erinnert und mit Kaiser Maximilian I. der eigentliche Burgherr zugleich unsichtbar und doch ständig präsent

ist, auch als Eigentümer stets nur zu Gast in der von ihm selbst geschaffenen alternativen Wirklichkeit. Für Wilczek bestand kein Zwang, seine Burg Besuchern zu öffnen, und doch war Kreuzenstein nicht nur von Anfang an öffentlich zugänglich, sondern auch für eben diesen Zweck gebaut worden: Damit stand eine der Hauptsehenswürdigkeiten in der Umgebung Wiens einem breiten Publikum offen, das seinerseits zwar nicht über das umfassende Spezialwissen des Sammlers verfügte, durch die beginnende Kultur des historischen Themenparks aber auf eine temporäre Reise ins Mittelalter bestens vorbereitet war und also mit dem reichen Angebot an *Sensationen* umzugehen wusste. Kreuzenstein war von Anfang an als »Heterotopie« konzipiert, als ein von der alltäglichen Welt zeitlich und räumlich bewusst abgesetzter Ort eigener Ordnung. Es spricht für die Solidität dieser Konstruktion ebenso wie für die *Longue durée* der Geschichtskultur des 19. Jahrhunderts, dass sie bis heute kaum etwas von ihrer Wirksamkeit eingebüßt hat.

Anmerkungen

1 Karpfen 1925, o. S. (Tafelteil).

2 Wells 1895.

3 »Ich finde die Idee, diese Schülerbesuche [auf Kreuzenstein, A. N.] offiziell in den Lehrplan aufzunehmen, sehr erfreulich, denn es wird der heranwachsenden Jugend die alte Zeit, die der Sozialismus rücksichtslos durch die neue bekämpfen will, in sympathischer Weise vor Augen geführt.« Kinsky-Wilczek 1933, S. 189–190.

4 Wünsche 1985, S. 60 und 90.

5 Minnesänger im Rittersaal zu Kreuzenstein, gezeichnet von W. Dachauer, Reihe: Fadrus, Österreichische Landschafts- und Kulturbilder, Wien, Deutscher Verlag für Jugend und Volk, o. J. [1930er Jahre], 95 × 68 cm. Auch romantisch gestimmte Gymnasiasten zog es nach Kreuzenstein, wie die handschriftliche Chronik einer Wiener Mittelschüler-Verbindung von 1917 beweist: Der Kepleriana Chronica, aufwändig gestaltetes und illustriertes Manuskript einer »Ritterschaft« von Gymnasiasten vom Keplerplatz in Wien-Favoriten, Wien 1917, 2011 im Wiener Kunsthandel.

6 Vgl. Klinger 2002, S. 142–149, das Zitat S. 146.

7 Zu den Kontinuitäten und Brüchen in der Vorstellung vom Mittelalter zwischen Aufklärung und Romantik vgl. Reisenleitner 1990, S. 165–171.

8 Geboren am 12. 2. 1837 in Wien als Sohn des Stukkateurs Karl Kaiser, gestorben am 2. September 1895 in Inzersdorf. Elementarschule der Akademie der bildenden Künste in Wien, 1854/55 Malervorbereitungsschule bei Carl Blaas, danach bis 1857 Bildhauervorbereitungsschule bei Franz Bauer. 1856 Inskription an der Bildhauerschule der Akademie in München, dort auch Studium beim Architekten Ludwig Lange. Bis 1860 Mitarbeit im väterlichen Betrieb, anschließend bis 1863 Maurerlehre. Zählt zu den nicht inskribierten Schülern bzw. Mitarbeitern Friedrich von Schmidts. Nach dem Studium 1862/63 Reise nach New York. 1865 geht er auf Empfehlung August Essenweins im Gefolge Kaiser Maximilians nach Mexiko, dort bis 1867 als Hofarchitekt tätig. Zurück in Wien, ist K. auch weiterhin fast ausschließlich für aristokratische Auftraggeber tätig. Abgesehen von bedeutenden Arbeiten im »Barockstil« – Umgestaltung des Palais Daun-Kinsky (1869/74–1887), Umbau des Palais Auersperg (1885–1887) – ist er vor allem als Spezialist für Burgenrekonstruktionen und -restaurierungen tätig. Neben dem Bau von Kreuzenstein wird ab 1878 Hardegg, ab 1884 Liechtenstein wieder aufgebaut. Ab 1886 folgt die Restaurierung von Schloss Mährisch Sternberg/Šternberk.

9 Geboren am 12. 9. 1865 in Wien, gestorben am 22. 2. 1926 in Fürstenstein/Książ. Sohn des k. k. Hofrats, Generalkonsuls und Numismatikers Leopold W., Bruder des Kunsthistorikers Alfred W. Studium an der Technischen Hochschule Wien, 1892/93 an der Akademie der bildenden Künste bei Victor Luntz. Ab 1895 als selbständiger Architekt tätig, mit dem Atelier im Palais Wilczek in der Herrengasse, übernimmt W. die von Carl Gangolf Kayser bei dessen Tod unvollendet hinterlassenen Aufträge (Kreuzenstein, Liechtenstein, Hardegg) und führt sie zu Ende. W. wird zu einem Fachmann für »mittelalterliche« Interieurs: 1906 stattet er unter Mitarbeit Fritz von Herzmanovsky-Orlandos den Wiener »Urbani-Keller« im Charakter einer »mittelalterlichen Taverne« aus, auf der Winterausstellung des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie präsentiert er 1907 ein »gotisches Zimmer«, ausgeführt von Angelo Furlani, einem Tischler aus der Bauhütte von Kreuzenstein. Nach Kreuzenstein widmet sich Walcher der Restaurierung und dem Umbau der Schlösser Pürglitz/Křivoklát und Neuhaus/Jindřichův Hradec, ab 1908 leitet er im Auftrag des Fürsten Pleß die großangelegten Umbau- und Erweiterungsarbeiten am Schloss Fürstenstein/Książ in Schlesien, die 1923 eingestellt werden.

10 Hevesi 1903, S. 135.

11 Karl Fuchs, Burg Kreuzenstein, in: Wiener Zeitung, 25. 12. 1902, S. 2.

12 Die Bezeichnung Kreuzensteins als »ideale Burg« findet sich zuerst bei Abels 1899, S. 311.

13 Trapp 1954, S. 70.

14 Wagner-Rieger / Krause 1975.

15 Eggert 1978.

16 Vancsa 1980, S. 14. Zu Kaysers Schaffen als Hofarchitekt in Mexiko vgl. Drewes 1980, 1988, 1993, 1997, 2000.

17 Kitlitschka 1982, S. 96.

18 Frodl-Kraft 1978, Prokisch 1986, Kohlert 1995, Kohlert 2000, Lenhart 2001.

19 Castellani Zahir 1993.

20 Bommer 2002.

21 Nierhaus 2002, vgl. auch Nierhaus 2007 und Nierhaus 2013.

22 Kinsky-Wilczek 1933, Englische Ausgabe: Kinsky-Wilczek 1934.

23 Inventar I – IV.

24 Exemplar von Walcher von Molthein 1914 in der Bibliothek des Fürsten von Liechtenstein, Wien-Vaduz (ohne Signatur). In der Folge zitiert als: »Walcher von Molthein 1914 (Exemplar Liechtenstein)«. Das Buch – wohl ein persönliches Exemplar des Bauherrn – kam als Teil des Nachlasses von Graf Ferdinand Wilczek in den Besitz der Familie Liechtenstein. Frdl. Mitteilung Dr. Evelin Oberhammer.

25 Die meisten Zeichnungen waren von den Architekten signiert, wenige datiert; den groben Bleistiftskizzen Kaysers stellt Schönhart die detaillierten Federzeichnungen Walchers gegenüber. Ein Gesamtentwurf war nicht zu finden, »immer werden nur einzelne Bauteile, wie etwa der Palas, meist jedoch Details, wie Wasserspeier oder Zinnen, entworfen.« Schönhart 1979, S. 3 – 4. Kirsch 1987, S. 19, erwähnt »spärliche Reste der Konstruktionszeichnungen«.

26 (Teil-)Nachlass Kayser, St. Pölten, Niederösterreichisches Landesarchiv. Für das großzügige Entgegenkommen, den noch ungeordneten Nachlass einsehen zu dürfen, danke ich Direktor Dr. Willibald Rosner und Dr. Roman Zehetmayer sehr herzlich. Material aus diesem Bestand wurde von Scharsching 2013 publiziert.

27 Vgl. Rosenberg 1984, S. 186. Mehr als 300 Glasnegative zu Kreuzenstein befinden sich im Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek (vor allem Sign. 29 475 – 29 522, 120 101 – 120 250, 127 850 – 127 880, 136 929 – 136 931, 137 030 – 137 039). Einzelne Fotografien besitzen das Niederösterreichische Landesarchiv und das Wien Museum; rund 30 Fotografien sind im Nachlass Kayser (Niederösterreichisches Landesarchiv St. Pölten) erhalten. Zu den Fotografien Burgers siehe unten, Kapitel 4, S. 197.

28 Nachlass Kayser (vgl. Anm. 26), Mappe »Bau-Fortschritt«.

29 Wenn nicht anders angegeben, folgt die Benennung, Zuschreibung und Datierung der einzelnen in diesem Buch erwähnten Sammlungsobjekte den Angaben in der historischen Literatur.

30 Reisenleitner 1990, S. 171, unterstreicht die Bedeutung und das Weiterwirken des Mittelalterbildes der Aufklärung in der Romantik, die erst jene »kohärente, wenngleich problematische Interpretation einer Fülle sehr unterschiedlicher Rezeptions- und Traditionsphänomene« brachte, deren Auswirkungen »die Vorstellungen des Mittelalters« bis heute wesentlich bestimmen.

31 Falke 1880, S. 346.

32 Wie Anm. 31, S. 347.

33 Vgl. Ganim 2005, S. 3.

34 Zimmermann 1989, S. 200.

35 Brockhaus 1839, S. 158 – 159.

36 Pierer 1860, S. 328.

37 Meyer 1908, S. 915.

38 Vgl. Alexander 2007.

39 Oexle 2004, S. 13.

40 Wie Anm. 39, S. 14. Hervorhebung im Original.

41 Wie Anm. 39, S. 24.

42 Mittler 2008, S. 148 und 185.

43 Friedrich Schlegel, Briefe auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz und einen Teil von Frankreich, zit. nach Zimmermann 1989, S. 201.

44 Gottschalck 1810 – 1835.

45 Schmidl 1838, S. 614.

46 Wie Anm. 45, S. 614.

47 Wie Anm. 45, S. 612.

48 Moser 1814, Einleitung.

49 Wie Anm. 48, S. 8.

50 Wie Anm. 48, S. 10.

51 Eine Übersicht zur Militarisierung des Mannes im 19. Jahrhundert bei Schmale 2003, S. 195 – 203.

52 Chimani 1821. Zu Chimani vgl. Telesko 2006, S. 361 – 363.

53 Chimani 1841, S. 67 – 69.

54 Wie Anm. 53, S. 70.

55 Chimani 1841, S. 70 – 71.

56 Falke 1862. Vgl. dazu auch Falke 1892.

57 Falke 1862, S. 19 – 21.

58 Wie Anm. 57, S. 44 – 45.

59 Wie Anm. 57, S. 47.

60 Wilczek 1903, S. 15.

61 Henne am Rhyn 1893, S. 6.

62 Wie Anm. 61, S. 20.

63 Wie Anm. 61, S. 24. Als ein solches allgemeines »Kulturmoment« wurden etwa mithilfe typisierter Burganlagen – in einer Reihe mit historischen Ereignissen und Persönlichkeiten – in der Folge im »Bilderbogen für Schule und Haus« ganze geschichtliche Epochen dargestellt. Rudolf Bernt: »Romanische Burganlage«, Bilderbogen Nr. 12 und »Gothische Burganlage«, Bilderbogen Nr. 55, in: Bilderbogen für Schule und Haus, herausgegeben von der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien. Den Schulbehörden empfohlen vom hohen Ministerium für Cultus und Unterricht mit Erlass vom 9. Jänner 1897 Z. 31 968/96.

64 Zur Geschichte der Burgenforschung in Deutschland im 19. Jh. vgl. Klein 2010.

65 Scheiger 1837, III – IV.

66 Klein 2010, S. 286.

67 Viollet-le-Duc 1854 – 1868.

68 Sitte 1898, S. 100.

69 Vgl. Markus Eisen, Kat.-Nr. 3.5, in: Nerdinger 2010, S. 262 – 265.

70 Krieg von Hochfelden 1859, S. 2.

71 Cori 1895.

72 Schultz 1879.

73 Essenwein 1889; Piper 1895; G. Ulrich Großmann, Kat.-Nr. 8.10., in: Ausst.-Kat. Nürnberg 2010, S. 328.

74 Ebhardt 1899 – 1908.

75 Ebhardt 1901b, vgl. auch Ebhardt 1914.

76 Piper 1902 – 1910.

77 Wie Anm. 76, Bd. 1 (1902), S. III.

78 Vgl. Karl Fuchs, Burg Busau, in: Wiener Zeitung, 21. 11. 1901, S. 3 – 6; Burg Kreuzenstein, ebenda, 25. 12. 1902, S. 2 – 5; Burg Liechtenstein bei Mödling, ebenda, 2. 2. 1904, S. 5 – 7; Fuchs 1908.

79 Fuchs 1907.

80 Ein weiteres, wenn auch extremes Beispiel deutschnationaler Vereinnahmung des Themas ist der von dem antisemitischen Schriftsteller Jörg Lanz von Liebenfels verfasste Beitrag über »Ritterwesen und Burgen in den österreichischen Erbländern« für den zum 60. Thronjubiläum Kaiser Franz Josephs »von einem Kreise vaterländischer Schriftsteller« herausgegebenen Sammelband »Österreichs Hort«, erschienen im Verlag der »Patriotischen Volksbuchhandlung«. Lanz beschwört hier das »ariogermani-

sche Rittertum« (Lanz-Liebenfels 1910, S. 290) und lässt auch Kreuzenstein nicht unerwähnt (Ebenda, S. 314–315).

81 Vgl. Ausst.-Kat. Berlin 2012. Zur Symbiose von Natur und Architektur im Landschaftsgarten vgl. Hartmann 1981, S. 148–151.

82 Scherr 1878, S. 116–140.

83 Ohne Angabe des medialen Kontextes publiziert bei Bringmann 1975, S. 27 und Abb. 1. Ähnlich wie Bauernfeinds Illustration, wenn auch weit weniger dramatisch, ist auch die Schulbildtafel einer idealtypischen »Ritterburg im XIII. Jahrhundert« organisiert (Leipziger Schulbildverlag / Adolf Lehmanns Kulturgeschichtliche Bilder, Nr. 2, Wachsmuth Verlag Leipzig 1880).

84 Vgl. auch Rath 2001, S. 571 und Mittler 2008, S. 185–186.

85 Vgl. etwa Arnold Böcklin: »Der Abenteurer«, 1882 (Bremen, Kunsthalle) oder Hans Thoma: »Der Hüter des Tales«, 1893 (Dresden, Galerie Neue Meister).

86 Anton Dominik Fernkorn: Georgsbrunnen, 1852 (Wien), August Kiss: Georgs-Monument, 1855 (Berlin).

87 Ein umfassender Überblick über die Ikonographie des Ritters im 19. Jahrhundert kann an dieser Stelle nicht geleistet werden und bedürfte einer gesonderten Untersuchung.

88 Theweleit 2000, Bd. 2, S. 200.

89 Das von Wagners »Parsifal« inspirierte Gemälde »Le Chevalier aux Fleurs« von Georges-Antoine Rochegrosse (1859–1938) von 1894 (Paris, Musée d'Orsay) etwa zeigt den strahlenden jugendlichen Ritter (Parsifal) in spiegelblanker Rüstung, umgeben von den Blumenmädchen des Zauberers Klingsor, deren nackte Körper mit der Härte des Panzers kontrastieren. Vgl. die Abb. in Čelebonović 1974, S. 39. Künstlerisch weitaus differenzierter kommt die zwischen Organik und Anorganik changierende Erscheinung der Rüstung im Kontrast zum weiblichen Körper in den Ritterdarstellungen von Edward Burne-Jones (1833–1898), etwa seinem ab 1876 entstandenen Perseus-Zyklus (Stuttgart, Staatsgalerie), zum Ausdruck.

90 Zur Ikonographie Kaiser Maximilians im 19. Jahrhundert und ihren Bezügen zu Kreuzenstein siehe unten, Kapitel 2, S. 166.

91 Strobl 1911, S. XI.

92 In seiner »Österreichischen Geschichte« bezeichnete Richard von Kralik im Jahr 1913 das Nibelungenlied als »das eigentlich österreichisch-ungarische Staatsgedicht«, das nach seiner Vorstellung »jährlich von Staatswegen dem österreichischen Volke vorgetragen werden« sollte wie einst die homerischen Gedichte in Sparta und Athen. Kralik 1913, S. 18.

93 Wien Museum. – Für das Wiener Rathaus war um 1940 noch die Einrichtung eines »Nibelungensaales« geplant, für dessen Ausstattung mit Gobelins entsprechende Entwürfe von Alfred Buchta, Ernst Eck, Hans Fischer, Max Frey, Ferdinand Kitt, Bertold Löffler und Eduard Stella in den Sammlungen des Wien Museums erhalten sind.

94 Siehe unten, Kapitel 2, S. 72 und Kapitel 4, S. 206–207.

95 Schönemann 1992, S. 21.

96 Der Wehrmann wurde zugunsten der Witwen und Waisen der im Ersten Weltkrieg gefallenen Soldaten 1915 temporär auf dem Schwarzenbergplatz aufgestellt und erhielt als »partizipatives Denkmal« (Nierhaus 1997, S. 181) durch das sukzessive Beschlagen mit gespendeten Nägeln allmählich seine eiserne Rüstung. In Österreich-Ungarn und im Deutschen Reich wurden während des Ersten Weltkriegs zahlreiche derartige »performative« Monumente errichtet.

97 »Die Metaphernfigur des Ritters bagatellisiert den Krieg freilich auf eine besondere Weise, da der Realität der Technifizierung des Krieges und damit des neuartigen Massensterbens die Figur des von Angesicht zu Angesicht im Schwertkampf gegenüberstehenden, in seinen ritterlichen (männlichen) Tugenden Identifikation anbietenden Ritters vorgeblendet wird. Der Ritter signalisiert zudem eine ideale Vermännlichung des Körpers.« Nierhaus 1997, S. 190–191. Anlässlich der Errichtung eines Österreichischen Heldendenkmals im Äußeren Burgtor wurde der Wehrmann 1934 noch einmal aus der Versenkung geholt und für eine Spendenkampagne verwendet. Heute steht er in einer Nische im Arkadengang des städtischen Amtsgebäudes Felderstraße 6–8. Vgl. Ebenda, S. 193–196.

98 Washington D. C., German War Art Collection. – Nikola Doll, Kat.-Nr. D/08, in: Ausst.-Kat. Berlin 2007, S. 306. Lanzinger griff für sein Bild auf eine um 1910 entstandene Holzintarsie eines Ritters zurück. Vgl. Kraus 2000, Abb. S. 14.

99 Nicht datierter Zeitungsausschnitt, abgebildet bei Kraus 2000, S. 24.

100 Zu den Ursprüngen des Mittelalterbildes der NS-Zeit und seiner Verbreitung in Printmedien, Film und Rundfunk vgl. Wolnik 2004, der auf S. 91–139 am Beispiel der in erster Linie »völkisch-national« orientierten deutschen Mediävistik die Kontinuitäten des Mittelalterbildes vom 19. Jahrhundert über die Weimarer Republik bis in die NS-Zeit darstellt.

101 Vgl. Hartmann 1981, S. 308–312.

102 Die enge Verzahnung einer Ausstattung mit Historiengemälden und rekonstruierter historischer Einrichtung wird etwa in den Räumen der restaurierten Wartburg bei Eisenach in Thüringen besonders deutlich. Ein Beispiel für die Ausmalung einer bestehenden mittelalterlichen Burg mit Historiengemälden ist die Albrechtsburg in Meißen.

103 Vgl. dazu auch die zahlreichen dementsprechenden Beschreibungen von Kreuzenstein, so z. B. José Schneider-Arno 1908, S. 165–166 oder Karl-Rückert 1918, S. 84.

104 Siehe unten, Kapitel 3, S. 164.

105 Zu den Beziehungen zwischen Museum und Mausoleum vgl. Siegel 2000, S. 3–14.

106 Miller 1986, S. 177–208.

107 Vgl. Hartmann 1981, S. 130–135.

108 Vgl. Zimmermann 1989, S. 217.

109 Vgl. Crettaz-Stürzel 2007.

110 Falke 1880, S. 348.

111 Hajós 2006b, S. 88.

112 Vgl. Dittscheid 2005.

113 Dittscheid 1987, S. 217.

114 »Kennzeichnend für die komplexe Programmatik der ›Franzensburg‹ ist die *multipolare* Verfügbarkeit von Sinnebenen, die in ihrer ikonographischen Ausrichtung nicht auf eine Aussage allein fixiert werden können, sondern höchst unter-

schiedliche historische Traditionen verarbeiten und somit für ein vielschichtig interpretierbares Identitätsangebot genutzt werden konnten […].« Telesko 2006, S. 174–175.

115 Hanzl 1998, S. 36.

116 Telesko 2006, S. 177.

117 Ilg 1883, S. 10.

118 Vgl. Hajós 2006b, S. 87.

119 Wie Anm. 118, S. 81; Hanzl-Wachter 2006, S. 191.

120 Vgl. Hanzl-Wachter 2006, S. 199–200. Unter den Projekten im Zusammenhang mit der Franzensburg und dem »Rittergau« in Laxenburg verdient an dieser Stelle die bald wieder verworfene Idee, eine maßstabsgetreue Rekonstruktion der Stammburg der Familie Habsburg im Schweizer Aargau am Teichufer – und damit im direkten Gegenüber zur Franzensburg – zu errichten, Aufmerksamkeit. Vgl. Hajós 2006b, S. 74–80.

121 Ilg 1883, S. 4.

122 Wilczek 1908, S. 7.

123 Karl Friedrich Schinkel hat in seinem Gemälde »Gotische Klosterruine und Baumgruppen« von 1809 (Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie) als Pendant zu einem antiken Sarkophag ein Grabmal mit der Liegefigur eines Ritters dargestellt, das offenbar auf die Wiederweckung des Mittelalters bzw. mittelalterlicher Architektur anspielen sollte. Vgl. Ausst.-Kat. Berlin 2012, S. 5.

124 Kinsky-Wilczek 1933, S. 58.

125 Lieb 2010, S. 254.

126 Zit. nach Lieb 2010, S. 255.

127 Bemerkenswert ist, dass die Wartburg bis in die Gegenwart als »ideale Burg« bezeichnet wird; so etwa in der offiziellen schriftlichen Begründung für die Eintragung der Wartburg in die Liste des Weltkulturerbes der UNESCO aus dem Jahr 1999, wo es heißt, die Wartburg sei »in vieler Hinsicht ›die ideale Burg‹«. Vgl. auch François 2001, S. 154.

128 Vgl. Börsch-Supan / Müller-Stüler 1997, S. 191–196 und S. 823–826.

129 Bothe 1979, S. 263.

130 Boockmann 1992, S. 18.

131 Woźniak 2004, S. 310. Vgl auch Boockmann 1992, S. 34.

132 Woźniak 2004, S. 310.

133 Boockmann 1992, S. 36.

134 W. Tesdorpf, Die Wiederherstellung der Marienburg. Programm, Königsberg 1895, zit. nach Woźniak 2004, S. 311. Eines der wenigen tatsächlich aus dem Mittelalter stammenden Einrichtungsstücke der Marienburg dürfte jene Tartsche gewesen sein, die Graf Wilczek Kaiser Wilhelm II. anlässlich seines Besuches in Kreuzenstein im Jahr 1906 zum Geschenk machte. Vgl. Kinsky-Wilczek 1933, S. 185.

135 Zu den Fotografien von Kreuzenstein siehe unten, Kapitel 4, S. 197.

136 Zit. nach Boockmann 1992, Quellen-Texte, S. 166.

137 Vgl. Boockmann 1992, S. 38. Ähnliches gilt für das 1905–1910 von Franz Schwechten für Wilhelm erbaute, an mittelalterliche Pfalzarchitektur angelehnte Kaiserschloss in Posen/Poznań. Vgl. Pazder 2003.

138 Vgl. Speitkamp 1991, S. 121.

139 Ebhardt 1908, Castellani-Zahir 1993, Bd. 2, S. 108.

140 Vgl. Castellani-Zahir 1993, Bd. 2, S. 110–124 und Speitkamp 2010, S. 121–122.

141 Speitkamp 1991 S. 124. Zur Ikonographie der Ausstattung und ihrer politischen Aussage vgl. Fuchs 2007.

142 Bacher 1991, S. 44. Zur Denkmalspolitik in der Habsburgermonarchie vgl. Telesko 2006.

143 Vgl. die logisch-stringente Argumentation Alois Riegls, der nach ausführlicher Darlegung der Beschränktheit des von Georg Dehio namhaft gemachten nationalen Aspektes zu dem Schluss kommt: »Als ein Stück seines nationalen Daseins, wie Dehio will, können die Denkmale […] streng genommen nur demjenigen gelten, der keine anderen Denkmale kennt, als jene seines Heimatlandes, was aber heute wohl nurmehr bei wenigen Gebildeten zutrifft.« Und: »Das Nationalgefühl als Basis des Denkmalwertes hat weder mit dem Bereich des historischen noch mit jenem des kritischen Denkens etwas zu tun.« Riegl 1905, S. 222 und 232.

144 Vgl. Rath 1998, S. 86–87.

145 Vgl. Rath 1998, S. 36–42 sowie József Sisa, Kat.-Nr. 3.6, in: Nerdinger 2010, S. 265–267.

146 Ausst.-Kat. Wien 1991, S. 218. Vgl. auch Jindřich Vybíral, Kat.-Nr. 3.9, in: Nerdinger 2010, S. 270–271.

147 Ausst.-Kat. Wien 1991, S. 216; Rath 1998, S. 55–62.

148 Vgl. Castellani Zahir 1993, Bd. 2, S. 33.

149 Wilczek 1908, S. 18. Die sehr weitgehenden Rekonstruktionsmaßnahmen erregten wiederholt den Argwohn des k. k. Staatsdenkmalamtes in Wien und führten zu erheblichen Verstimmungen. Castellani Zahir 1993, Bd. 2, S. 53–54.

150 Reithmayer 1911 und Ausst.-Kat. Waldreichs 2001, Kat.-Nr. II/17/4.

151 Reithmayer 1911, S. 2.

152 Wie Anm. 151, S. 4–5.

153 Fuchs 1908, S. 25.

154 Wie Anm. 153, S. 25. Die Burg hatte sich im 13. Jahrhundert angeblich im Besitz des Minnesängers Ulrich von Liechtenstein befunden und danach ihren Namen erhalten. Die Fürsten von Liechtenstein waren mit dem Minnesänger zwar nicht verwandt, hatten aber immerhin noch während des Mittelalters Güter in der Umgebung der Burg erworben; äußerst schwache Indizien also für eine – urkundlich nirgendwo belegte – Stammburg. Höss 1908, S. 226–227.

155 Fuchs 1908, S. 25.

156 Vgl. Schmidl 1839, S. 290. Zur Restaurierung um 1800 vgl. Höss 1908, S. 227–228.

157 Höss 1908, S. 230. Vgl. auch Karl Fuchs, Burg Liechtenstein bei Mödling, in: Wiener Zeitung, 2. 2. 1904, S. 5–7 und Fuchs 1908.

158 Vgl. Hajós 1970.

159 Vgl. Rizzi 1976, S. 112 und Pichler / Schicht 2008, S. 147.

160 Vgl. Rath 2001, S. 573.

161 Rizzi 1976, S. 112.

162 Wie Anm. 161, S. 148.

163 Siehe unten, Kapitel 2, S. 89.

164 Vgl. Pichler / Schicht 2008, S. 152.

165 Vgl. die ausführliche Darstellung bei Castellani Zahir 1993.

166 Vgl. Wilczek 1908, S. 19.

167 Kinsky-Wilczek 1933, S. 258–259 sowie Müller 1926, S. 8.

168 Wilczek 1908.
169 Vgl. Wilczek 1908, S. 9.
170 Riegl 1903, S. 69–74.
171 Wie Anm. 170.
172 Wilczek 1908, S. 14–15.
173 Wie Anm. 172, S. 17.
174 Kinsky-Wilczek 1933, S. 465–468, Castellani Zahir 1993, S. 253–254.
175 Siehe unten, Kapitel 2, S. 171.
176 Wilczek 1905.
177 Kinsky-Wilczek 1933, S. 465.
178 Wie Anm. 177, S. 466.
179 Josef Steiner-Wischenbart 1911, S. 39. Hier auch detaillierte Baugeschichte der »neuen« Burg.
180 Wie Anm. 179, S. 9.
181 Castellani Zahir 1993.
182 Wie Anm. 181, Bd. 2, S. 258.
183 Franz von Wieser, Landeskonservator von Tirol und Vorarlberg, leitete neben Vaduz auch die Wiederherstellung der Burgen Tirol, Boimont, Hocheppan, Lichtenberg (alle Südtirol) und Hohenwerfen (Salzburg). Wie Anm. 181, Bd. 1, S. 125, Anm. 44.
184 Auch aus Wilczeks Burg Moosham wurden Einrichtungsgegenstände nach Vaduz gesandt. Wie Anm. 181, Bd. 2, S. 253.
185 Aufschlussreich für den Entwurfsprozess ist eine Folge von Zeichnungen Egon Rheinbergers, die als »Studien nach alten Stichen« für die Restaurierung von Vaduz identifiziert werden. Wie Anm. 181, Bd. 1, S. 94.
186 Vgl. im europäischen Kontext etwa den im Jahr 1997 begonnenen Bau einer mittelalterlichen Burg in Guédelon im Departement Yonne in Frankreich oder eine seit 2012 in Bau befindliche Burg bei Friesach in Kärnten.
187 Das Dezemberheft 1940 (Jg. 4) präsentierte – im Zusammenhang mit dem Überfall auf Polen – »Deutsche Burgen im Osten« mit einem Vorwort Himmlers, Dagobert Frey schrieb über »Deutsche[n] Wehrbau im Osten« (S. 205–212); für das Juniheft 1943 (Jg. 7) verfasste Ebhardt den Text »Burgen« (S. 99–101).
188 Vgl. Heinen 2011.
189 Vgl. Link 2010, S. 306.
190 Wie Anm. 189, S. 302.
191 Ebhardt 1938.
192 Vgl. Link 2010, S. 304, sowie Markus Eisen, Kat.-Nr. 3.13, in: Nerdinger 2010, S. 279–280.
193 Riegl 1905, S. 233.
194 Siehe unten, Kapitel 4, S. 205.
195 Abels 1899, S. 311.
196 Wilhelm 1910/11, S. 617.
197 Zur Rolle Wilczeks im zeitgenössischen Burgenbau abseits von Kreuzenstein siehe oben, Kapitel 1, S. 58.
198 Wilczek 1903.
199 Friedell 1976, u. a. S. 1305–1307; Broch 2001, u. a. S. 7–9 und 48–49.
200 Zum *Tableau vivant* vgl. Reissberger 1997. Im Jahr 1879 porträtierte Hans Makart Wilczek in einem Kostüm aus der Zeit Kaiser Karls V., vgl. Frodl 1974, S. 385, WV 329.
201 Rességuier 1933, S. V.
202 Seligmann 1926, S. 119.
203 Perlick 1953.
204 Meyer 1897, S. 752.
205 Vgl. Johnston 1974, S. 59.
206 Wilczek 1903, S. 23–24.
207 Wurzbach 1888, S. 104.
208 Ein Abend auf Schloss Seebarn (Oesterreichisches High-Life), undatierter Zeitungsausschnitt aus dem Budapester Tagblatt von 1876, Wien, Wienbibliothek im Rathaus, Tagblatt-Archiv.
209 Strobl 1904, S. 4.
210 Adalbert Franz Seligmann, Graf Wilczek (Zu seinem siebzigsten Geburtstage), in: Neue Freie Presse, 7. 12. 1907, S. 1.
211 Kinsky-Wilczek 1933, S. 197–228.
212 In der Kapelle von Burg Kreuzenstein erinnert die Fahne der Fregatte »Isbjörn« an die Expedition. Sitte 1898, S. 99. Vgl. auch Ausst.-Kat. Waldreichs 2001, Kat.-Nr. II/16/13, Abb. S. 591.
213 Wilczek 1872.
214 Kaiserliche Akademie der Wissenschaften 1886.
215 Kinsky-Wilczek 1933, S. 446–447.
216 Mittheilungen des k. k. Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie, Jg. 9, Nr. 111 (1. 12. 1874), S. 254, sowie Leisching 1921.
217 Kinsky-Wilczek 1933, S. 436.
218 Wie Anm. 217, S. 452–453.
219 Wie Anm. 217, S. 438–441.
220 Seligmann 1926, S. 126. Vgl. auch Jagd-Ausstellung 1912 sowie Krasa 1996.
221 Kinsky-Wilczek 1933, S. 437–438.
222 Das Zitat ist einem Schreiben Wilczeks an Baron Karl von Rumerskirch, Obersthofmeister Erzherzog Franz Ferdinands, vom 4. 4. 1906 entnommen (Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Depot Hohenberg, Nachlass Erzherzog Franz Ferdinand, Karton 86, fol. 52–53). Vgl. auch Springer 1979, S. 596.
223 Kinsky-Wilczek 1933, S. 421–433.
224 Wie Anm. 223, S. 433–434.
225 Wie Anm. 223, S. 458.
226 Vgl. Rességuier 1933, S. X.
227 Kinsky-Wilczek 1933, S. 53–68.
228 Ein Konvolut von bis dahin unbekannten Briefen Wilczeks an Katharina Schratt wurde 2010 vom Wiener Hofmobiliendepot erworben.
229 Wilczek wurde erst 1916, unter Kaiser Karl I., in den Orden aufgenommen. Spitaler 1951, S. 52.
230 Siehe das Kapitel »Kronprinz Rudolf« in: Kinsky-Wilczek 1933, S. 334–360.
231 Kronprinz Rudolf 1878, S. 22.
232 Die politischen Äußerungen Wilczeks sind rar: In den Memoiren, die 1920, sichtlich unter dem Eindruck des Zusammenbruchs der Monarchie, verfasst wurden, bezog Wilczek dann mehrfach, aber stets nur larmoyant, gegen den »Sozialismus« Stellung. Vgl. auch das Kapitel »Meine Abneigung gegen Politik«, in: Kinsky-Wilczek 1933, S. 469–470.
233 Siehe unten, Kapitel 2, S. 168.
234 Mauthe 1989, S. 26.
235 Seligmann 1926, S. 126–127, Wagner 1989, S. 60.
236 Zintzen 1999, S. 11.
237 Vgl. Grossegger 1992, S. 37–38. Beim Festzug wurden historische Waffen, Gewänder, Karossen etc. aus dem Besitz Wilczeks verwendet. Kinsky-Wilczek 1933, S. 442.
238 Grossegger 1992, S. 237–251. Zum Festzug und seinen Beziehungen zu Kreuzenstein siehe unten, Kapitel 3, S. 206.
239 Seligmann 1926, S. 119.

240 Leisching 1921.

241 Seligmann 1926, S. 119.

242 Im Jahr 1891 waren die Sammlungen noch zur Gänze in Seebarn aufgestellt. Vgl. Kunstpflege 1891, S. 120.

243 Drewes 1994, S. 268, WV Nr. 145.

244 Frodl 1974, S. 361, WV Nr. 290 (mit Abb.).

245 Vgl. Wurzbach 1888, S. 110. Eine zeitgenössische Beschreibung dieses Raumes in: Ein Abend auf Schloss Seebarn (Oesterreichisches High-Life), undatierter Zeitungsausschnitt aus dem Budapester Tagblatt von 1876, Wien, Wienbibliothek im Rathaus, Tagblatt-Archiv.

246 Ebenda.

247 Das nicht datierte Inventar dürfte nach dem Abschluss der Bauarbeiten 1906, spätestens aber vor dem Brand 1915 entstanden sein. Vgl. Inventar I–IV. Die »Kunst- und Waffensammlung« (I) umfasste zum damaligen Zeitpunkt unter 5201 Posten eine Stückzahl von 8 850, die »Büchersammlung« (II) 1 590 Posten bzw. 1 692 Stück, die »Holzschnitt- und Kupferstichsammlung« (III) enthielt 1 605 Nummern bzw. 3 418 Stück, unter den Archivalien (IV) waren 92 Einträge bzw. 1 619 Stück aufgelistet.

248 Walcher-Molthein 1926, S. 46.

249 1905 verkaufte ihm Wilczek seinen »schönsten und größten persischen Teppich für das Berliner Friedrich-Museum«. Auch kam es zum Tausch eines Gemäldes von Konrad Witz, für das Wilczek die Cuspinian-Tafel von Bernhard Strigel erhielt. Kinsky-Wilczek 1933, S. 370.

250 Vgl. Walcher-Molthein 1926, S. 45.

251 Wie Anm. 250, S. 50.

252 Vgl. auch die weit über die Grenzen Europas hinausgehenden Herkunftsangaben der Objekte in den Inventaren I–IV.

253 Wagner 1980, S. 3 073.

254 Sitte 1898, S. 4.

255 Wie Anm. 254, S. 96.

256 Alfred Walcher von Molthein (geb. 31. 3. 1867 Palermo, gest. 13. 12. 1928 Feldegg), Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien, seit 1902 Leiter der Wilczek'schen Kunstsammlungen, 1914–1918 der Abteilung »Kunstschutz« im Kriegsministerium sowie der Kunstabteilung der Metallaufbringungssammlung. Experte auf dem Gebiet der Keramik. In einer Anzeige seines Kreuzenstein-Buches von 1926 bietet er sich als »[h]andelsgerichtlich beeideter Sachverständiger für Kunsthandel und Schätzmeister für Kunstgegenstände, Fachmann für Innenanlagen, Einrichtungen und Wohnungskultur vergangener Zeiten« an. Der Nachlass wurde 1929 bei Kende in Wien versteigert. Vgl. Auktionskatalog 1929.

257 Walcher-Molthein 1926, S. 43.

258 Vgl. Walcher-Molthein 1926, S. 54.

259 Riegl 1905, S. 231.

260 Jean Fouquet (?): Homme au verre de vin (Paris, Louvre); Kopie nach Rogier van der Weyden: Der Hl. Lukas, die Madonna malend (Brügge, Groeningemuseum); Konrad Witz: Salomo und die Königin von Saba (Berlin, Gemäldegalerie), vgl. Anm. 249. Lucas Cranach: Kreuzigung (Indianapolis Museum of Art), Bildnis Herzog Johann von Sachsen (New York, Metropolitan Museum); Bernhard Strigel: Die Familie des Johannes Cuspinian (Privatbesitz), vgl. Anm. 249.

261 Die Glasgemälde werden in dem in Vorbereitung befindlichen Band V, Teil 2 des österreichischen Corpus Vitrearum Medii Aevi erstmals wissenschaftlich erschlossen. Zu einzelnen Beständen vgl. u. a. Becksmann 1986.

262 Vgl. Kunstpflege 1902, S. 333 und Wilczek 1903.

263 Ausst.-Kat. Salzburg 1970, Kat.-Nr. 14, S. 61–63; Grossmann 1983.

264 Heute New York, Metropolitan Museum.

265 Der Bestand wurde durch den Brand der Burg 1915 und spätere Verkäufe stark dezimiert. Um 1910 enthielt die Bibliothek etwa 3 000 Bände und 3 500 Handschriften. Vgl. Wilhelm 1910/11, S. 622. Zur Geschichte der Kreuzensteiner Bibliothek sowie zum derzeitigen Bestand vgl. Lackner 1999 und Lackner 2000. Wilczeks ehemals rund 40 000 Titel umfassende Privatbibliothek war auf Schloss Seebarn untergebracht. Vgl. Trauttmansdorff 2000.

266 Jetzt München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 8 470. Vgl. Roland 2003, S. 523. Die erste Erwähnung der Handschrift in unserem Zusammenhang bei Karl Fuchs, Burg Kreuzenstein, in: Wiener Zeitung, 25. 12. 1902, S. 4.

267 Kinsky-Wilczek 1933, S. 144 f. Dass er den Schrank ungesehen kaufte, wird durch den folgenden Kommentar Wilczeks unterstrichen: »Ab invisis erworben anno ? Er soll von einem Conventualen von 1494 bis 1498 verfertigt worden sein.« Walcher von Molthein 1914 (Exemplar Liechtenstein, vgl. Anm. 24), S. 86.

268 Siehe unten, Kapitel 2, S. 170.

269 Adalbert Franz Seligmann, Graf Wilczek (Zu seinem siebzigsten Geburtstage), in: Neue Freie Presse, 7. 12. 1907, S. 3.

270 Wilczek 1903.

271 Stiassny 1908, S. 10.

272 Hans Graf Wilczek an Philipp Fürst zu Eulenburg-Hertefeld, 9. 6. 1920, zit. nach Eulenburg-Hertefeld 1934, S. 319.

273 Kinsky-Wilczek 1933, 477–478.

274 Wie Anm. 273, 480.

275 Vgl. Krause 1996, S. 64, sowie Rath 2001, S. 574–575 und Crettaz-Stürzel 2007, S. 9–10.

276 Paukert 1911, S. 3–4.

277 Hevesi 1903, S. 273.

278 Sitte 1898, S. 158.

279 Wie Anm. 278, S. 158–159.

280 Wilczek erwähnt die Bildhauer Frieso und Querini aus Verona, Francesco Milani aus Padua ⟦35⟧, Pietro Spiera aus Venedig ⟦36⟧, den Tischler Angelo Furlani und die Schmiede Pietro Mazochetto aus dem Friaul und Fortunato Reginato aus Fansollo bei Castelfranco. Vgl. Kinsky-Wilczek 1933, S. 146–148.

281 Vgl. auch die Beschreibung der Schlosserwerkstätte bei Sitte 1898, S. 101–102.

282 Sitte 1898, S. 159 f. Walcher-Molthein übernimmt in seiner Schilderung des Baugeschehens wesentliche Teile von Sittes Aussagen. Vgl. Walcher-Molthein 1926, S. 6.

283 Sitte 1898, S. 161.

284 Stiassny 1908, S. 6–7.

285 Kinsky-Wilczek 1933, S. 150.

286 Karl Fuchs, Burg Busau, in: Wiener Zeitung, 21. 11. 1901, S. 6. Vgl. auch Fuchs 1905.

287 Haiko 1991, S. 9–10.

288 Als Dombaumeister von St. Stephan ver-

stand sich Schmidt – der sich noch auf seinem Grabstein in vermeintlicher Bescheidenheit als »ein deutscher Steinmetz« titulieren ließ – auch als Nachfolger der großen Kirchenbaumeister der Gotik. Haiko 1991, S. 8.

289 Die Faszination der mittelalterlichen Bauhütte reichte über das Ende des Historismus hinaus bis weit ins 20. Jahrhundert: So hatte Walter Gropius bereits 1916 eine Lehranstalt im Sinn, die »eine ähnlich glückliche Arbeitsgemeinschaft« darstellen könne, »wie sie vorbildlich die mittelalterlichen ‚Hütten‹ besaßen« und dort »aus Ehrfurcht vor der Einheit einer gemeinsamen Idee« in Bescheidenheit zusammenarbeiteten. Das »Bauhaus-Manifest« von 1919, mit Lyonel Feiningers »Kathedrale« als programmatischem Titelbild, ist schließlich ganz vom Glauben an die künstlerische und gesellschaftliche Erneuerungskraft der mittelalterlichen Bauhütte geprägt. Zit. nach Kruft 1991, S. 443.

290 Sitte 1898, S. 158.

291 Kinsky-Wilczek 1933, S. 389.

292 Sitte 1898, S. 159.

293 Vgl. Kinsky-Wilczek 1933, S. 369 und Drewes 1992.

294 Vgl. Rizzi 1986, S. 159 und Pichler 2008.

295 Siehe unten, Kapitel 2, S. 89.

296 Zur architektonischen Komposition der Burg siehe unten, Kapitel 2, S. 126–129.

297 In den Memoiren Wilczeks, ebenso wie bei Paukert 1914, wird der Baubeginn mit 1879 angegeben (Kinsky-Wilczek 1933, S. 135). Bei Wilczek 1908, S. 20–21, ist dagegen ebenso vom Jahr 1874 die Rede, wie auf der Gedenktafel im Hof der Burg und bei Walcher-Molthein 1926 S. 4.

298 Wilczek 1908, S. 20–21.

299 Wie Anm. 298, S. 19.

300 Zur Geschichte Kreuzensteins vor dem Wiederaufbau vgl. Paukert 1914, o. S.

301 Wilczek 1908, S. 20.

302 Kinsky-Wilczek 1933, S. 417.

303 Jäger 1863, S. 21.

304 Schmidl 1838, S. 234–235.

305 Vgl. Ausst.-Kat. Waldreichs 2001, Kat.-Nr. II/16/5.

306 Fronner 1869, S. 75. Fronner (S. 73) lokalisiert zudem den ursprünglichen Haupteingang der Burg nicht – wie heute – im Westen, sondern unmittelbar bei dem Tor am »Halbrunden Turm«.

307 Kinsky-Wilczek 1933, S. 140.

308 Wie Anm. 307, S. 135.

309 Ebenda.

310 In der Gruft wurde im Juli 1890 Gräfin Gabrielle Wilczek, die Mutter des Bauherrn, als erstes Familienmitglied beigesetzt. Kinsky-Wilczek 1933, S. 138.

311 Vgl. Wilczek 1908, S. 21.

312 Kirsch 1986, S. 8.

313 Kinsky-Wilczek 1933, S. 118.

314 »Ihr müßt wissen, daß ich niemals einen Generalplan der Restaurierung entworfen habe, ich wußte auch lange nicht, ob ich die ganze Burg wiederherstellen würde oder einen Teil im Ruinenzustand lassen sollte.« Wie Anm. 313, S. 137.

315 Wilczek 1908, S. 19.

316 Wilhelm 1910/11, S. 619.

317 Sitte 1898, S. 163.

318 Karl Fuchs, Burg Kreuzenstein, in: Wiener Zeitung, 25. 12. 1902, S. 2.

319 Walcher-Molthein 1926, S. 4 f.

320 Kunstpflege 1902, S. 333.

321 Vgl. Scharsching 2013, Abb. S. 167–168. Die Fotografien befinden sich im Nachlass Kayser (vgl. Anm. 26).

322 Ein auf 1886 datierter Entwurf für diesen Turm war im Jahr 1979 noch im Archiv der Burg vorhanden. Schönhart 1979, S. 4.

323 Ein weiteres, 1892 datiertes Foto des seiner Fertigstellung entgegengehenden Turmes befindet sich im Nachlass Kayser (vgl. Anm. 26), Mappe »England Schottland«.

324 Anonym 1892, S. 503.

325 Noch 1979 befand sich ein Entwurf Kaysers zum Palas im Archiv der Burg: »ein Wohngebäude, das in Gegensatz zum ausgeführten Bau, von diesem weit abgesetzt wird; ein mächtiger, flach gedeckter und zinnenbekrönter Turm vervollständigt die Anlage.« Schönhart 1979, S. 4.

326 Entwürfe waren noch 1979 im Archiv der Burg verwahrt: »[D]ie erste Skizze Walchers ist mit 27. 7. 1896 datiert und zeigt einen Entwurf des Westtraktes; daran schließen Skizzen, die genaue Maß- und alle technischen Angaben beinhalten. Den Abschluß dieser Reihe bildet der einzige erhaltene Gesamtgrundriß, bei welchem aber jener Spitzbogen mit dem ‘Kaschauer Gang’, der den Burghof zweiteilt, noch nicht berücksichtigt ist.« Wie Anm. 325, S. 4.

327 Frodl-Kraft 1978, S. 409.

328 Kinsky-Wilczek 1933, S. 140.

329 Ein heute verschollenes Modell (Glasnegativ im Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Sign. 120 244) zeigt diese Planungsstufe. Wieweit Humbert Walcher von Molthein noch größeren Einfluss auf die Gesamtgestalt der Burg nehmen konnte, ob das Modell bereits seine Vorstellungen zur Vollendung der Anlage wiedergibt oder ein noch von Kayser ausgearbeitetes Konzept, ist nicht festzustellen.

330 Sitte 1898. Ort und Zeitpunkt der Publikation zeugen von der Prominenz des Bauunternehmens, waren aber sicher auch dem Bauherrn in seiner Funktion als Mitglied im Kuratorium des Museums für Kunst und Industrie geschuldet.

331 Sitte 1898, S. 3.

332 Vgl. die entsprechenden Angaben bei Sitte 1898.

333 Abels 1899, S. 314.

334 Walcher-Molthein 1926, S. 44.

335 Kinsky-Wilczek 1933, S. 178. Ebenso begeistert wie Wilczek selbst von diesem Einfall war, erweist sich Ludwig Abels in seinem Bericht in der Wiener Bauindustrie-Zeitung: »Man sieht hier, wie all diese alten Herrlichkeiten in Anwendung modernster technischer Mittel, Eisenconstructionen etc. hergestellt werden.« Abels 1899, S. 312.

336 Ebhardt 1901a, S. 18.

337 Karl Fuchs, Burg Kreuzenstein, in: Wiener Zeitung, 25. 12. 1902, S. 2.

338 Ebenda.

339 Wie Anm. 337, S. 4.

340 Abb. bei Wallisch 2000. Bei der Person am rechten Rand der Gruppe dürfte es sich um den Architekten Humbert Walcher von Molthein handeln.

341 Zur Zeit des Besuches Wilhelms II. 1906 waren Vorwerk und Dächer der Mauer bereits vollendet, wie eine Fotografie (Wallisch 2000, Abb. 34) zeigt.

342 Zum Besuch des deutschen Kaisers vgl. Kinsky-Wilczek 1933, S. 181–187.
343 Kinsky-Wilczek 1933, S. 137.
344 Wie Anm. 343, S. 180.
345 Wie Anm. 343, S. 189. Vgl. auch Feuer auf Burg Kreuzenstein, in: Reichspost, 26. 4. 1915, und Walcher-Molthein 1926, S. 56. Alfred Walcher von Molthein, der Kustos der Sammlungen, gab später einen knappen Überblick über die Verluste: »Dem Feuer sind die Bilderkammer, die Stube mit den Holzbildwerken, das Musikzimmer, die kleine Bücherei mit wertvollen Handschriften, die gesamten Sammlungen an Kupferstichen, Holzschnitten und Exlibris sowie sämtliche orientalischen Kammern zum Opfer gefallen. Von einzelnen Kostbarkeiten beklagen wir den Verlust des berühmten Portulan, eine Reihe unersetzbarer gotischer Musikinstrumente, eine mittelalterliche bemalte Holzdecke, mehrere herrliche Stubenöfen der Frührenaissance, einige wertvolle Tafelbilder, die gotische Kupferstichpresse und schließlich die graphischen Sammlungen und jene orientalischer und ostasiatischer Kunst.« Walcher-Molthein 1926, S. 56.
346 Kinsky-Wilczek 1933, S. 150.
347 Wie Anm. 346, S. 178.
348 Spitaler 1951, S. 106.
349 Wilczek 1908, S. 19.
350 Ludwig Abels rühmte 1899 »die Silhouette der zahlreichen, weit ins Land hinausblickenden Thürme.« Abels 1899, S. 311.
351 Darauf hat Eggert 1978, S. 26–27 ausführlich hingewiesen.
352 Sitte 1898, S. 4.
353 Sitte 1898, S. 6.
354 Anonym 1917, S. 208.
355 Es handelt sich um die Wappen der Formbacher, Wasserburger, Babenberger, Ottokar Przemysls und der Habsburger; eine Reihe, die im Oratorium der Kapelle fortgesetzt wird. Sitte 1898, S. 10.
356 Siehe unten, S. 137.
357 Sitte 1898, S. 6, sowie Inventar I, S. 238. Das Schutzdach besteht aus glasierten Ziegeln von der alten Eindeckung des Basler Münsters von 1365. Kinsky-Wilczek 1933, S. 175. Auch das Dach des Torturms war ursprünglich mit Dachziegeln aus Basel eingedeckt. Sitte 1898, S. 5.
358 Eine aus Trier stammende Statue des Erzengels Michael aus dem 16. Jahrhundert bekrönt den Glockenturm. Flügel, Nimbus, Schild und Schwert wurden nach Zeichnungen Wilczeks ausgeführt; »als Auflager der Figur, die so wuchtig ist, dass zum Vergiessen ihrer Helmstange und aller Verankerungen über hundert Pfund Blei erforderlich waren, dient eine 156 Kilo schwere kupferne Locomotivkesselplatte aus der Fabrik von Chaudoir und Zipper, deren Specialität solche Platten sind. Die ganze Figur ist also auch in technischer Beziehung eine Merkwürdigkeit.« Sitte 1898, S. 10.
359 Zu den Wasserspeiern vgl. Sitte 1898, S. 10. – Der Fuß der das Fenster teilenden Säule kommt aus Berchtesgaden, der Schaft aus Neapel und das Kapitell aus Pola/Pula in Istrien. Kinsky-Wilczek 1933, S. 160.
360 Sitte 1898, S. 11.
361 Diese Verwandtschaft auch bei Sitte 1898, S. 10 betont.
362 Wie Anm. 360, S. 5.
363 Kinsky-Wilczek 1933, S. 159. Bei Sitte 1898, S. 5 heißt es, Tor und Gelass seien nach Vorbildern in der Burg Schaunberg bei Hartkirchen in Oberösterreich geschaffen worden.
364 Kinsky-Wilczek 1933, S. 159.
365 Sitte 1898, S. 5. Vgl. auch Inventar I, S. 238. Das Relief war Mitte der 1950er Jahre noch vorhanden, wie Aufnahmen aus dem Film »Kaiserjäger« (R: Willi Forst, 1956) belegen.
366 Inventar I, S. 213.
367 Die große, zentrale Nische war – nicht zuletzt durch die Theaterentwürfe Gottfried Sempers – ein beliebtes Motiv der zeitgenössischen Monumentalarchitektur. Vgl. den Mittelbau der von Semper und Carl Hasenauer entworfenen, 1881 begonnenen Neuen Hofburg und die davon abhängige Loggia an der Hauptfassade des 1874 eröffneten, 1881 abgebrannten Wiener »Ringtheaters« von Emil von Förster.
368 Sitte 1898, S. 157. Ähnlich auch bei Abels 1899, S. 312.
369 Nachlass Kayser (vgl. Anm. 26), Mappe »Fenster Motive«.
370 Walcher-Molthein 1926, S. 14.
371 Formale Parallelen bestehen zur Rekonstruktion eines Halbturms der Stadtbefestigung von Köln in Essenweins »Kriegsbaukunst«, Essenwein 1889, Tafel gegenüber S. 193.
372 Die Bedeutung der Einbeziehung des alten Mauerwerks zeigt sich auch in einer Bemerkung des Bauherrn, der unter eine Ansicht der Ostseite schreibt: »Hier ist ein großer Theil des alten Mauerwerkes noch vorhanden«. Walcher von Molthein 1914 (Exemplar Liechtenstein, vgl. Anm. 24), S. 10.
373 Wilczek selbst gibt an, sich bei der Konzeption der Palas-Fassade an der siebenbürgischen Burg Hunedoara/Vajda Hunyad orientiert zu haben – die Ähnlichkeiten liegen jedoch bestenfalls in der plastischen Durchbildung der Mauer, nicht aber in der Detailgestaltung. Kommentar Wilczeks in: Walcher von Molthein 1914 (Exemplar Liechtenstein, vgl. Anm. 24), S. 9.
374 Die Werkstücke des Torbogens fand Wilczek im Zuge von Erdaushebungen für den – offenbar auch beim Vorgängerbau vorhandenen – Graben davor. Kinsky-Wilczek 1933, S. 162.
375 Wie Anm. 374, S. 137.
376 Vgl. Kommentar Wilczeks in: Walcher von Molthein 1914 (Exemplar Liechtenstein, vgl. Anm. 24), S. 5.
377 Wie Anm. 374, S. 164.
378 Sitte 1898, S. 11.
379 Ein in die Ecke zwischen Chor und Langhaus gesetzter niedriger Baldachin diente ursprünglich als Schutz für eine große, im oder nach dem Zweiten Weltkrieg zerstörte Terrakotta-Ölberggruppe des 15. Jahrhunderts aus Freistadt in Oberösterreich. Das noch erhaltene steinerne Ölbergrelief darüber befand sich ursprünglich in Korneuburg. Wie Anm. 374, S. 174.
380 Abels 1899, S. 314.
381 Vgl. Walcher von Molthein 1914 (Exemplar Liechtenstein, vgl. Anm. 24), S. 73.
382 Das Pultdach wurde ausgeführt »vom Zimmermeister Österreicher und gedeckt mit alten Original-Hohlziegeln des XV. Jahrhunderts aus der Gegend von Meran.« Sitte 1898, S. 11.

383 Die Platten waren ein Geschenk des Malers Franz von Lenbach. Kommentar Wilczeks in: Walcher von Molthein 1914 (Exemplar Liechtenstein, vgl. Anm. 24), S. 31.

384 Erworben in »Venedig – Antiquar Zuber«. Kommentar Wilczeks in: Walcher von Molthein 1914 (Exemplar Liechtenstein, vgl. Anm. 24), S. 30.

385 Wilczek war so sicher, die Irrsdorfer Türflügel zu erwerben, dass er die Dimensionen des Kapellenportals entsprechend festlegte. Nachdem der Kauf nicht gelang, schnitzte einer der Bildhauer in Kreuzenstein auf der Basis eines Gipsabgusses »ein genaues Faksimile dieser schönen Türe aus altem Eichenholz des Rohrwaldes«. Kinsky-Wilczek 1933, S. 145–146.

386 Im Nachlass Kayser (vgl. Anm. 26), Mappe »Fenster Motive«, befindet sich ein mit »H W« (Hans Wilczek) bezeichneter Entwurf zu diesem Portal.

387 »Riegelbau aus Frankreich beim Antiquar? in München erworben«. Kommentar Wilczeks in: Walcher von Molthein 1914 (Exemplar Liechtenstein, vgl. Anm. 24), S. 20.

388 Frodl-Kraft 1978 erbringt auf S. 413–415 den Nachweis, dass der Einbau des Kaschauer Domgangs in Kreuzenstein ohne nennenswerte Veränderungen vonstatten ging. Bis auf die Schäfte der Arkadenpfeiler und die Zwickelfüllungen mit dem unteren Bereich der Baldachinbekrönungen dürften sämtliche Teile aus dem 15. Jahrhundert stammen.

389 Über den Bogen schreibt der Bauherr: »Ein hochgewölbter Bogen, der den Burghof in zwei Teile teilt, ist auch ein kühner Bau. Die Leer zu diesem Bogen hatte eine kolossale Steinlast zu tragen; sie war aus Teakholz. Die meisten Saumquadern dieses Bogens sind aus Tuffstein, der in Waidhofen an der Ybbs gebrochen wurde; einige sind allerdings aus Zementguß hergestellt.« Kinsky-Wilczek 1933, S. 140.

390 Karl Fuchs, Burg Kreuzenstein, in: Wiener Zeitung, 25. 12. 1902, S. 4.

391 Eggert 1975, S. 28.

392 Sitte 1898, S. 6.

393 Auch auf der von Kayser und Walcher von Molthein errichteten Burg Liechtenstein bei Mödling sind Loggien als Aussichtspunkte von großer Bedeutung für die architektonische Wirkung der Anlage.

394 Der Söller ist zu einem Großteil aus Spolien zusammengesetzt. Die Kapitelle der beiden großen monolithischen Marmorsäulen stammen aus Venedig. Die Arkade in der rückwärtigen Ebene wird wird in der Mitte von einer figürlichen Stütze des 14. Jahrhunderts aus Murano getragen, flankiert von zwei Knotensäulen aus rotem Marmor. Eine der Säulen ist ein mittelalterliches Original, die zweite eine Kopie. In die glatte Wand darüber sind neben sechs Tondi auch drei große, rundbogig geschlossene mittelalterliche Reliefplatten eingelassen, darunter »ein byzantinischer heiliger Georg des VIII. oder IX. Jahrhunderts aus parischem Marmor.« Sitte 1898, S. 157.

395 Zwischen Essenwein und Carl Gangolf Kayser bestand zumindest in den 1860er Jahren Kontakt: Essenwein war es gewesen, der Kayser im Jahr 1865 die Stelle als Hofarchitekt Kaiser Maximilians von Mexiko angeboten hatte. Vgl. Scharsching 2009, S. 32–33.

396 Eckart Vancsa stellt fest, dass hier »nicht mehr der Versuch einer romantisch-schwärmerischen Einfühlung wie in der ersten Jahrhunderthälfte« vorherrscht, »sondern eine ernste Verantwortung gegenüber Geschichtlichkeit, bei der die wissenschaftliche Erkenntnis nur die Richtung, aber nicht die Form bestimmte.« Vancsa 1980, S. 14.

397 Karl Fuchs, Burg Kreuzenstein, in: Wiener Zeitung, 25. 12. 1902, S. 5.

398 Wie Anm. 397.

399 Vgl. Kunstpflege 1893, S. 194.

400 Sitte 1898, S. 11.

401 Wie Anm. 400, S. 3.

402 Wie Anm. 400, S. 175.

403 Vgl. Kinsky-Wilczek 1933, S. 148. Die Säulendienste an der Apsiswand sind »aus Granit vom Kitzsteinhorn«, die Kapitelle »aus Kärntner Marmor [...],von einem verlassenen römischen Steinbruch, und zwar einige aus noch in römischer Zeit gebrochenen Werkstücken«. Sitte 1898, S. 99.

404 Die Gruft ist auch über eine Stiege in der Loggia erschlossen. In der Gruft befand sich ein großer, aus Ravenna stammender Sarkophag, darauf standen eine hölzerne Apostelfolge aus Köln und ein romanischer Christus. Kinsky-Wilczek 1933, S. 139. Bei Sitte 1898, S. 100 heißt es dagegen, die Apostelfiguren stammten aus Innsbruck, das Kreuz aus Köln, die Leuchter aus Hamburg.

405 Vgl. den Kommentar Wilczeks in: Walcher von Molthein 1914 (Exemplar Liechtenstein, vgl. Anm. 22), S. 50 und Sitte 1898, S. 100. Die Vorlage bei Viollet-le-Duc 1854–1868, Bd. 6, Paris 1863, S. 61. Überhaupt ist davon auszugehen, dass Viollet-le-Ducs Werk für Wilczek auch in anderen Belangen vorbildlich war. So könnte etwa die mitunter phantastisch anmutende Bauplastik an Basen, Kapitellen und Konsolen ebenfalls auf entsprechende Darstellungen im »Dictionnaire« zurückzuführen sein.

406 Sitte 1898, S. 10.

407 Kinsky-Wilczek 1933, S. 160.

408 Vgl. Inventar I, S. 77–79.

409 Sitte 1898, S. 95. Die Fassung und Vergoldung des Altares besorgte der Maler Alois Müller aus München. Ebenda, S. 95. »Lange suchte ich einen passenden Altar für die Burgkapelle. In München, Frankfurt, Dresden und Hamburg besichtigte ich viele, doch waren sie entweder zu groß für meine Kapelle oder zu teuer, andere wieder zu klein und unbedeutend. Ich entschloß mich daher, einen Altar aus den vielen Heiligenfiguren süddeutscher gotischer Schule und aus einzelnen Ornamenten, die ich vorrätig hatte, selbst zu komponieren.« Kinsky-Wilczek 1933, S. 149.

410 Die Glasgemälde waren vor ihrer Einsetzung von der Firma Karl Geyling's Erben in Wien restauriert und ergänzt worden. Vgl. Anonym 1891, S. 125.

411 Aus dem Besitz des Grazer Sammlers Dr. Frank. Kinsky-Wilczek 1933, S. 160.

412 Die Glasmalereien stammen aus dem Besitz des Grafen Keglevich. Wie Anm. 411, S. 160.

413 Sitte 1898, S. 99. Im Inventar I, S. 87, wird eine originale Orgel – möglicherweise ein Positiv – aus Limburg an der Lahn erwähnt.

414 Vgl. Inventar I, S. 89–98. Zur Herkunft einzelner Ausstattungsstücke vgl. Walcher-Molthein 1926, S. 27–32.

415 Sitte 1898, S. 99.

416 Der Kruzifixus war ein Geschenk des Architekten Lorenz Gedon, vgl. Kommentar Wilczeks in: Walcher von Molthein 1914 (Exemplar Liechtenstein, vgl. Anm. 24), S. 38.

417 Sitte 1898, S. 98. Vgl. auch Zykan 1970, S. 173–174 und Abb. 164.

418 Sitte 1898, S. 98.

419 Walcher-Molthein 1926, S. 31.

420 Sitte 1898, S. 99.

421 Vgl. Rath 2001, S. 573.

422 Sitte 1898, S. 12.

423 Wie Anm. 422, S. 12. Im Anschluss bringt Sitte einen kritischen Überblick über die zeitgenössischen Bestrebungen zur Rekonstruktion historischer Innenraum-Polychromie, denen er die Kapellenausmalung in Kreuzenstein als positives Beispiel gegenüberstellt.

424 Prokisch 1986, S. 106.

425 Sitte 1898, S. 102. Vgl. auch Windisch-Graetz 1982, S. 129, der angesichts der starken Überarbeitungen und Ergänzungen an diesem und zahlreichen anderen Möbeln in Kreuzenstein schreibt, dass Wilczek »der Möbelkunde nicht immer gute Dienste geleistet« und manche Stücke »einer allzu radikalen und oft verfälschenden Restaurierung unterzogen« habe. – Der Ofen in der Sakristei wurde aus im Schutt der Ruine gefundenen Kacheln rekonstruiert. Kinsky-Wilczek 1933, S. 140.

426 Sitte 1898, S. 104. Die an der Wand aufgehängte Karte von Spanien war »eine weihevolle Erinnerung an eine unvergesslich herrliche und auch historisch denkwürdige Reise des Burgherrn durch Spanien.« Ebenda.

427 Die Glöcknerstube war mit alten Vertäfelungen aus der Gegend von Meran ausgestattet, weiters erwähnt Sitte unter anderem einen Kruzifixus des 15. Jahrhunderts und ein Lusterweibchen des frühen 16. Jahrhunderts. Sitte 1898, S. 103–104. Das Inventar I, S. 217–222 erwähnt im Bereich des Bergfrieds außerdem *Gewandkammer* und *Ausgrabungskammer* (mit den im Schutt der Ruine Kreuzenstein gefundenen Fragmenten) und die dazugehörigen Vorräume.

428 Sitte 1898, S. 162. Zu den Beständen der Rüstkammer vgl. Inventar I, S. 12–74; zur Waffensammlung zählten weiters die *Kanonenkammer* (ebenda, S. 1–11) und die *Geschützkammer* (ebenda, S. 75–76).

429 Der Fries mit Motiven aus dem Parzival wurde von Max von Mann gemalt. Abels 1899, S. 314. Laut Inventar I, S. 85 stammt die schablonierte Decke aus Friesach in Kärnten, der Kalksteinkamin aus Südtirol.

430 Inventar I, S. 165. In diesem Raum waren Zinnarbeiten des 15. bis 17. Jahrhundert aufgestellt. Walcher-Molthein 1926, S. 32, sowie Inventar I, S. 165–170.

431 Walcher-Molthein 1926, S. 32.

432 Vgl. Kommentar Wilczeks in: Walcher von Molthein 1914 (Exemplar Liechtenstein, vgl. Anm. 24), S. 85.

433 Wie Anm. 432.

434 Windisch-Graetz 1982, S. 274.

435 Walcher-Molthein 1926, S. 34.

436 Inventar I, S. 162.

437 Wie Anm. 435, S. 35.

438 Walcher von Molthein 1908, S. 1–2.

439 In diesem Raum befanden sich ehemals Kunstwerke und zahlreiche kunsthandwerkliche Gegenstände, darunter »die gotische Reiterfigur eines Falkenjägers, die niederbayrische Tonbüste eines Gelehrten und auf den Schränken schöne buntglasierte Hafnergeschirre aus oberfränkischen, sächsischen und alpenländischen Werkstätten.« Walcher-Molthein 1926, S. 36.

440 Das Inventar I erwähnt in der Umgebung des Fürstenzimmers noch eine *Keramische Kammer* und die *Mädgestube.*

441 Windisch-Graetz 1982, S. 311. Vgl. auch Inventar I, S. 137–140. – Während seines Aufenthalts in Wien von November 1907 bis März 1908 hielt der junge Le Corbusier dieses Bett in einer detaillierten Zeichnung fest (vgl. die Abbildung bei May Sekler 2000, S. 267). Falls das Bett zu diesem Zeitpunkt nicht zu Ausstellungszwecken entliehen war, könnte die Zeichnung ein Hinweis auf einen – ansonsten nicht überlieferten – Besuch Le Corbusiers in Kreuzenstein geben.

442 Der Flügelaltar ist ein kleines Pendant zum monumentalen Retabel in der Josefskapelle der Wiener Hofburg, das Canon auf Bestellung der Kinder anlässlich der Silberhochzeit des Kaiserpaares schuf.

443 Kinsky-Wilczek 1933, S. 143. Zur Datierung vgl. Inventar I, S. 237.

444 Vgl. Inventar I, S. 205. Die Fresken schuf der Maler Max von Mann. Walcher-Molthein 1926, S. 41; Karl Fuchs, Burg Kreuzenstein, in: Wiener Zeitung, 25.12.1902, S. 4–5. Wilczek hatte die Wanne, wie Alfred Walcher von Molthein überliefert, in Neapel entdeckt, zunächst aber nicht erworben und erst nach Jahren, als in Kreuzenstein die Anschaffung einer Wandverkleidung aus mittelalterlichen Terrakotten die Anlage einer Badestube spruchreif machte, für die Burg angekauft. Walcher-Molthein 1926, S. 47–48.

445 Vgl. Inventar I, S. 188–200, sowie Kinsky-Wilczek 1933, S. 175.

446 Inventar I, S. 201–203.

447 Walcher-Molthein 1926, S. 41.

448 Vgl. Inventar I, S. 186, sowie Windisch-Graetz 1982, S. 312.

449 Inventar I, S. 185–186.

450 Vgl. die Beschreibungen bei Anonym 1906 b, S. 1004 und Wilhelm 1910/11, S. 624–625.

451 Kinsky-Wilczek 1933, S. 158. Wilczek war es ein Bedürfnis, darauf hinzuweisen, dass die Kapitelle aus römischen Werkstücken gehauen wurden, die in einem Steinbruch in Kärnten zurückgelassen worden waren. Ebenda.

452 Vgl. Inventar I, S. 171–184.

453 Vgl. Kinsky-Wilczek 1933, S. 185. In der Herrenstube befand sich außerdem noch eine Ansichtskarte der Hohkönigsburg: »Mit herzlichem Dank für die unvergleichlichen Stunden in Kreuzenstein, in deren Erinnerung ich noch immer schwelge. Wilhelm II.« Wilhelm 1910/11, S. 624.

454 Zum Studiolo vgl. Liebenwein 1974.

455 Inventar I, S. 212.

456 Sitte 1898, S. 157.

457 Sitte 1898, S. 156.

458 Kinsky-Wilczek 1933, S. 178. – Zur Bautechnik dieses Raumes siehe oben, S. 104.

459 Von Wilhelm 1984, S. 163–164, wird die Ausmalung der Gewölbe dem Liechtensteiner Egon

Rheinberger zugeschrieben. Einem zeitgenössischen Bericht folgend wurde sie jedoch von Hans Schwaiger ausgeführt. Vgl. Karl Fuchs, Burg Kreuzenstein, in: Wiener Zeitung, 25.12.1902, S.4.

460 Siehe unten, S.170.

461 Als Archivare von Kreuzenstein waren nacheinander Karl Schrauf, Johann Paukert, Arthur (Artur) Goldmann und Joseph Strobl (dieser auch als Bibliothekar) tätig. Kinsky-Wilczek 1933, S.390. Zu den Beständen vgl. Inventar IV.

462 Paukert 1914, o.S.

463 Es ist anzunehmen, dass in diesen Räumen auch die wissenschaftliche Bearbeitung der Sammlungen erfolgte. Im Jahr 1902 waren in einem Zimmer neben der Bibliothek zahlreiche Objekte noch »museumartig geordnet […], um in der Folge sinngemäß noch in die verschiedenen Räume verteilt zu werden«. Karl Fuchs, Burg Kreuzenstein, in: Wiener Zeitung, 25.12.1902, S.4.

464 Karl Fuchs, Burg Kreuzenstein, in: Wiener Zeitung, 25.12.1902, S.4.

465 Walcher-Molthein 1926, S.56. Karl Fuchs zählte 1902 an die 3 000 »Stiche, Schnitte, darunter viele Porträts, Handzeichnungen und Aquarelle«. Karl Fuchs, Burg Kreuzenstein, in: Wiener Zeitung, 25.12.1902, S.4. Im Musikzimmer befanden sich eine Orgel nach einem Original der königlichen Kapelle in Madrid und eine gotische Orgel aus dem 16. Jahrhundert. Wilhelm 1910/11, S.622. Zu der auf die gesamte Burg verteilten Holzschnitt- und Kupferstichsammlung vgl. Inventar III.

466 Inventar I, S.117.

467 Die Ausstattung entstand nicht nach Entwürfen Walchers von Molthein; Wilczek wandte sich an einen namentlich nicht genannten Wiener Baumeister »der früher im Orient gearbeitet hatte«. Kinsky-Wilczek 1933, S.157. Bereits 1880 war im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie ein »Arabisches Zimmer« nach Entwürfen der Architekten Machytka und Schmoranz eröffnet worden, die auch die ägyptische Baugruppe auf der Wiener Weltausstellung ⟦120⟧ entworfen hatten. Vgl. Mittheilungen des k. k. Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie, 18. Jg., Nr.212 (1.5.1883), S.408.

468 Walcher von Molthein 1907, S.1.

469 Eggert 1978, S.26.

470 Vgl. Eggert 1976, S.27.

471 »Man sollte nur recht genau die Physiognomie der Wohnung großer Sammler studieren. Dann hat man den Schlüssel zum Interieur des 19ten Jahrhunderts. Wie dort die Dinge langsam Besitz von der Wohnung ergreifen, so hier ein Mobiliar, das die Stilspuren aller Jahrhunderte versammeln, einbringen will.« Benjamin 1991, S.288.

472 Falke 1882, S.387–388.

473 Ebenda, S.393. Vgl. auch Eggert 1976, S.26–27.

474 Eggert 1976, S.19.

475 Ebenda, S.36.

476 Falke 1882, S.326.

477 Ebenda, S.327.

478 Ebenda, S.328.

479 Der Umstand, dass die erste dieser Schlafkammern im Inventar I als »Elisabethzimmer« bezeichnet wird, lässt auf eine Benützung durch Wilczeks Tochter schließen.

480 Kinsky-Wilczek 1933, S.159.

481 Stiassny 1908, S.8.

482 Walcher von Molthein 1908, S.3–6.

483 Zur Ikonographie Maximilians I. vom 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert vgl. Telesko 2012.

484 Vgl. Kriller / Kugler 1991, S.223. In einer vorbereitenden Skizze (Ebenda, Abb.209) ist der Ritter weniger raumgreifend dargestellt und trägt keinen Helm. Die Gesichtszüge erinnern an jene Kaiser Maximilians I.

485 Ein Jahr später machte Klimt den goldenen Ritter auf schwarzem Pferd zur Hauptfigur des Gemäldes »Das Leben ein Kampf« (Nagoya, Aichi Prefectural Museum of Art), und im Mittelpunkt seiner Entwürfe zum Mosaik-Fries im Palais Stoclet in Brüssel (Wien, Österreichisches Museum für angewandte Kunst) steht ein ornamentales Wandfeld, das Klimt selbst als »Ritter« bezeichnet hat; tatsächlich handelt es sich um die radikal abstrahierte Darstellung eines Ritters mit Helm und Umhang. Vgl. Fliedl 1994, S.149.

486 Begleitwort Wilczeks in Mayr 1901, S.I.

487 Wilczek 1903, S.21.

488 Die Presse, 28.4.1879, S.2.

489 Vgl. Telesko 2002, S.612–613.

490 Wilczek trug »ein blau-grünes Unterkleid von echtem altgothischem Sammt, weite Schärpe von dunkelbraunem und grünem Sammt, Barett mit reicher Goldstickerei, eiserner Hirnhaube, rothem Brustlatz, rothen Aermeln.« Prager Tagblatt, 28.4.1879, S.1.

491 Begleitwort Wilczeks in Mayr 1901, S.I.

492 Telesko 2002, S.610.

493 Vgl. Triumph 1883.

494 Freydal 1880–82

495 Theuerdank 1888.

496 Weisskunig 1888.

497 Kinsky-Wilczek 1933, S.172–173.

498 Seligmann 1926, S.119.

499 Giehlow 1910/11, S.18–19.

500 Karl Fuchs, Burg Kreuzenstein, in: Wiener Zeitung, 25.12.1902, S.2.

501 Konzept oder Abschrift der Urkunde in Wiener Privatbesitz.

502 Vgl. Inventar IV, S.1 und 29–31.

503 Kunstpflege 1902, S.334, Strobl 1907, S.7–8 und Schneider-Arno 1908, S.163.

504 Strobl 1907, S.9.

505 Strobl 1913, S.III. und VI.

506 Kinsky-Wilczek 1933, S.370.

507 Zum Diptychon vgl. Thümmel 1980. Bei Alphons Lhotskys Hinweis, Wilczek habe auch den zweiten Flügel mit der Darstellung Maximilians I. besessen und 1914 dem Kunsthistorischen Hofmuseum überlassen, handelt es sich um ein Versehen; die Tafel war bereits seit dem 16. Jahrhundert in kaiserlichem Besitz. Vgl. Lhotsky 1941–45, S.643. Die Cuspinian-Tafel wurde veräußert und befindet sich seit 1989 in deutschem Privatbesitz. Freundliche Mitteilung Dr. Karl Schütz.

508 Kinsky-Wilczek 1933, S.173. Die Drehbank wurde 1908 in Brügge auf der Ausstellung über den Orden vom Goldenen Vlies präsentiert. Vgl. auch Schneider-Arno 1908, S.160 und Ausst.-Kat. Waldreichs 2001, Kat.-Nr. II/16/11, Abb. S.589.

509 Vgl. Inventar I, S.120.

510 Wilczek 1903, S.21.

511 Nach der Fertigstellung 1906 wurde Kreuzenstein in mehreren Essays bekannt gemacht: Schneider-Arno 1908, Stiassny 1908, Wilhelm 1910/11.

512 Baedeker 1913, S. 141.

513 Summarisch werden erwähnt: König Friedrich August III. von Sachsen, Prinz Rupprecht von Bayern, der spätere Kaiser Erzherzog Karl, Erzherzog Eugen, Erzherzog Franz Ferdinand, Erzherzog Friedrich mit Erzherzogin Isabella, Erzherzogin Maria Therese und Erzherzogin Maria Josepha. Kinsky-Wilczek 1933, S. 185–186.

514 Kaiser Wilhelm auf Kreuzenstein, in: Prager Tagblatt, 8. 6. 1906.

515 Kaiser Wilhelm auf Burg Kreuzenstein, in: Die Woche, 8. Jg., Nr. 24, 16. 6. 1906, S. 1023.

516 Der Besuch des deutschen Kaisers in Wien, in: Neue Freie Presse, 8. 6. 1906.

517 Ebenda. Gleichlautend auch im diesbezüglichen Bericht von Sport und Salon. Illustrirte Zeitschrift für die vornehme Welt, 9. Jg., Nr. 23, 9. 6. 1906.

518 Walcher-Molthein 1926, S. 32. Zum Porträt Kaiser Wilhelms, das sich im Jahr 2001 in Schloss Seebarn befand, vgl. Kinsky-Wilczek 1933, S. 185.

519 Kinsky-Wilczek 1933, S. 180.

520 Bericht 1909, S. 137–138.

521 Mr. Roosevelts Aufenthalt in Wien und Budapest, in: Sport und Salon. Illustrirte Zeitschrift für die vornehme Welt, 13. Jg., Nr. 17, 23. 4. 1910, S. 3–5.

522 Vgl. die Berichte in Die Neue Zeitung, 10.–13. 9. 1911.

523 Elisabeth Gräfin Kinsky an Philipp Fürst zu Eulenburg-Hertefeld, 17. 5. 1920, zit. nach Eulenburg-Hertefeld 1934, S. 318.

524 Hevesi 1903, S. 273.

525 Kubler 1962, S. 126.

526 Fetscher 2001, S. 551. Zum Fragment in der Architektur vgl. Daidalos 16 (1985).

527 Esch 1969, S. 4.

528 Zum »Ortswechsel als Bedeutungswechsel« der Spolie vgl. Wolf 2010, S. 61–90.

529 Vgl. Kapferer 2001.

530 Esch 1969, S. 4.

531 Zur Bedeutung des Objekts für die Entwicklung der Architektur der Moderne vgl. zuletzt Payne 2012.

532 Vgl. auch Christoph Asendorfs Definition der Dinge im 19. Jahrhundert als »Batterien der Lebenskraft«: Asendorf 1984.

533 Baudrillard 1991, S. 95.

534 Wie Anm. 533, S. 95–96.

535 Wie Anm. 533, S. 97–98.

536 Wie Anm. 533, 98.

537 Wie Anm. 533, 102.

538 Schuster 1995, 14. Zu den Bezügen zu privaten Sammler-Interieurs vgl. Siebel 1999, S. 234, Kuhrau 2005, S. 142–148. – Eine kritische Auseinandersetzung mit der Anwendung des Collage-Begriffs in der Architektur, ausgehend von Colin Rowe, bei Oechslin 1985, S. 19–22.

539 Vgl. Schuster 1995, S. 14.

540 Meier 2000, S. 95.

541 Eggert 1975, S. 55–56.

542 Wilczek 1908, S. 21–22.

543 Wie Anm. 542, S. 19.

544 Vgl. Walcher-Molthein 1926, S. 44 und Kinsky-Wilczek 1933, S. 175.

545 Vgl. Kinsky-Wilczek 1933, S. 147 und 158.

546 Vgl. die Kopien der Irrsdorfer Türflügel (Kapelle) oder des Ofens aus dem Kloster Waldhausen (Saal); Walcher-Molthein 1926, S. 34.

547 Sitte 1898, S. 11.

548 Paukert 1911, S. 51–52.

549 L[udwig] H[eves]-i, Der Schloßherr von Kreuzenstein, in: Fremden-Blatt, 7. 12. 1907.

550 Rolf Tiedemann, Einleitung, in: Benjamin 1991, S. 17.

551 Benjamin 1991, S. 53.

552 Wie Anm. 551, S. 279.

553 Jüngst hat Doerte Bischoff aus ausschließlich literaturwissenschaftlicher Perspektive den »poetischen Fetischismus« der Dingwelt des 19. Jahrhunderts untersucht. Bischoff 2013.

554 Falke 1871. Wilczek formulierte in seinen Memoiren, dass Falke »viele Jahre bei uns hervorragend arbeitete« (Kinsky-Wilczek 1933, S. 370), woraus Eggert den Schluss zog, Falke könnte an der Ausstattung Kreuzensteins beteiligt gewesen sein (Eggert 1975, S. 67). Es ist allerdings eher anzunehmen, dass sich Wilczeks Aussage in allgemeinem Sinn auf die Leistungen Falkes in seiner Wahlheimat Wien bezieht; in Falkes Lebenserinnerungen (Falke 1897) findet sich jedenfalls kein Hinweis auf eine solche Mitarbeit.

555 Vgl. Eggert 1978, S. 24–25.

556 Hofmannsthal an Lanckoroński, 23. 4. 1902, zit. nach Heumann 2001, S. 96.

557 Zum Palais vgl. Holey 1918. Zur Sammlung vgl. Winiewicz-Wolska 2010. Das Palais wurde 1945 beschädigt und später abgebrochen.

558 Vgl. Haider 1984, S. 152 (mit Abb.). Das Palais wurde 1961 abgebrochen.

559 Nierhaus 2008. Beide Rothschild-Palais wurden nach dem Zweiten Weltkrieg abgebrochen.

560 Vgl. Bahns 1977; Martin 1983.

561 Renate Wagner-Rieger stellte die Ähnlichkeit zwischen dem Bayerischen Nationalmuseum und Kreuzenstein erstmals fest. Wagner-Rieger 1975, S. 17.

562 Vgl. Sangl 2000.

563 Hoffmann 1983, S. 183.

564 Siehe hiezu vor allem: Poeschke 1996, mit umfangreicher Bibliographie.

565 Vgl. exemplarisch Kassal-Mikula 2008.

566 Zit. nach Knöbl 1988, S. 99. Weitere Werkstücke aus dem Neugebäude wurden beim Bau der »Römischen Ruine« und der südlichen Freitreppe des Schlosses wiederverwendet. Ebenda, S. 103–118.

567 Teply 1979, S. 149.

568 Wie Anm. 567, S. 154.

569 Mielke 1998, S. 473.

570 Sievers 1942, Julier 1987, Gröschel 1987, S. 263.

571 In der dortigen »Schatzkammer« wurden sogar kostbare Sammlungsobjekte wie der Goslarer Kaiserstuhl und das Vortragekreuz Kaiser Heinrichs II. aus dem Basler Münster zur Erinnerung an die alte »Reichsherrlichkeit« aufbewahrt. Zuchold 1987, 237; Zuchold 1993.

572 Mielke 1998, S. 428. Im Kreuzgang der Anlage befindet sich zudem ein aus romanischen Spolien zusammengesetzter Wandbrunnen.

573 Garleff, 2003, S. 143–188.
574 Kriller / Kugler 1991, S. 77.
575 Kästner 2004.
576 Vgl. Carter 1926; Docherty 1999.
577 Vgl. Holmes Boutelle 1988; Kastner 2000. Vgl. auch Kapferer 2001, S. 117.
578 Eco 1975, S. 41.
579 Eco 1975, S. 40.
580 Stern / Gilmartin / Mellins 1987, S. 126–131.
581 Vgl. Parker 1992 und Kapferer 2001, S. 220–222.
582 Lewis Mumford, zit. nach: Stern / Gilmartin / Mellins 1987, S. 131.
583 Das Thema wurde bislang nicht umfassend behandelt. Zu einzelnen Beispielen vgl. Meier 2000, Bongiorno 2007.
584 Vgl. Nerdinger 2010.
585 Vgl. etwa den Wiederaufbau der Frauenkirche in Dresden und der Schlösser von Braunschweig, Berlin, Hannover-Herrenhausen und Potsdam.
586 Zur Kritik an der Rekonstruktion vgl. zuletzt Buttlar / Dolff-Bonekämper / Falser / Hubel / Mörsch 2011.
587 Vgl. unter anderem Karl Fuchs, Burg Kreuzenstein, in: Wiener Zeitung, 25.12.1902; Walcher von Molthein 1908, S. 3–6; Wilczek 1908, S. 22.
588 Vgl. u. a. Crary 1996, S. 26 und 35.
589 Rosenberg 1984, S. 31–36; Mahler 2008; Wurzbach 1888, S. 106.
590 Kinsky-Wilczek 1933, S. 210. Vgl. auch Rosenberg 1984, S. 36.
591 Rosenberg 1984, S. 36.
592 Wie Anm. 591, S. 37.
593 Abels 1899, S. 313. Vgl. auch Rosenberg 1984, S. 42.
594 Rosenberg 1984, S. 42.
595 Vgl. Anm. 576.
596 Zit. nach Rosenberg 1984, S. 43.
597 Das Exemplar (Inv.-Nr. 20 806, IV 5; Fach 637, 9144, 7248 und 7249) umfasst 92 Aufnahmen. Die Bibliothek des deutschen Kunsthistorischen Instituts in Florenz verwahrt unter der Signatur Z 7798 ein dreibändiges Exemplar mit 39 Aufnahmen. Freundliche Mitteilung von Frau Lisa Hanstein, Kunsthistorisches Institut, Florenz.
598 Karl Fuchs, Burg Kreuzenstein, in: Wiener Zeitung, 25.12.1902, S. 5.
599 Walcher von Molthein 1914.
600 Vgl. eine im Jahr 1899 gestempelte Korrespondenzkarte des Verlags Johann Lederer in Korneuburg, die die Burg von Westen und damit eine weitgehend vollendete Ansicht zeigt.
601 Vgl. eine Fotografie der Baustelle mit nachträglichen Bleistifteinzeichnungen, die den Ausbau der Türme an der Westseite betreffen, in Wiener Privatbesitz.
602 Bei einzelnen Nachtaufnahmen mit historisch kostümierten Staffagefiguren, wie sie etwa unter den Signaturen 120127 und 120128 als Glasnegative im Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek erhalten sind, dürfte es sich um experimentelle Arbeiten handeln. Mitunter trägt die Staffage auch zeitgenössische Kleidung, wie etwa jene beiden Frauen, die den Schauder beim Blick in den Abgrund des Burggrabens nachvollziehbar machen ⟦58⟧.
603 Grundlegende Hinweise dazu bei Sachsse 1997. Aufschlussreiche Gedanken zur parallelen Durchsetzung von historistischem Denken und moderner fotografischer Technik finden sich bei Siegfried Kracauer: »Die Photographie bietet ein Raumkontinuum dar; der Historismus möchte das Zeitkontinuum erfüllen. Die vollständige Spiegelung des innerzeitlichen Verlaufs birgt nach ihm zugleich den Sinn der in der Zeit abgelaufenen Gehalte. […] Dem Historismus geht es um die Photographie der Zeit. Seiner Zeitphotographie entspräche ein Riesenfilm, der die in ihr verbundenen Vorgänge allseitig abbildete.« Kracauer 1927, S. 23–24.
604 Vgl. Sachsse 1997, S. 9. Zum Verhältnis von Architektur und Medien in der Moderne des 20. Jahrhunderts vgl. Colomina 1994.
605 Die starke räumliche Durchbildung, kräftige Instrumentierung und ein nicht mehr graphischer, sondern plastisch-haptischer Zug, der an vielen Bauten im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts festzumachen ist, und die besondere Wirkung eben dieser Bauten im fotografischen Bild stehen also in einem dialektischen Verhältnis zueinander.
606 Foucault 2006, S. 320.
607 Wie Anm. 606, S. 320.
608 Wie Anm. 606, S. 324.
609 Wie Anm. 606, S. 325.
610 Wie Anm. 606, S. 327.
611 Ein Überblick zur Kulturgeschichte der »künstlichen Paradiese« und »realen Utopien« bei Nelle 2005.
612 Zur Genese populärer Unterhaltungskultur und urbaner Unterhaltungsorte im Wien des 19. Jahrhunderts vgl. Reisenleitner 2003.
613 Vgl. den Titel von Emery / Morowitz 2003.
614 Bieger 2007, S. 9.
615 Siehe oben, Kapitel 2, S. 71.
616 Der vor der Kunsthalle aufgestellte Sultan Achmed Brunnen etwa war eine treue Rekonstruktion des gleichnamigen Brunnens in Konstantinopel.
617 Marmorek 1895, S. 84.
618 Vgl. Emery / Morowitz 2003, S. 187–200.
619 Vgl. Storch 2004, S. 160.
620 Vgl. Felber / Krasny / Rapp 2000, S. 90–93, sowie Ingram 2003.
621 Marmorek 1895, S. 84.
622 Vorbilder waren kleinere Reprisen der Lagunenstadt in London, Berlin, Brüssel und Hamburg. Marmorek 1895, S. 84. Vgl. auch Kristan 1996, S. 160 und 186–191. Marmorek war im Jahr 1896 auch für die Gestaltung des Themenparks »Ös-Budavára« auf der Millenniumsausstellung in Budapest verantwortlich. Ebenda, S. 196–198.
623 Vgl. Rubey / Schoenwald 1996, S. 44.
624 Zit. nach Rubey / Schoenwald 1996, S. 47.
625 Rubey / Schoenwald 1996, S. 44.
626 List 1900, S. 16. Vgl. auch Kandler 2000.
627 List 1900, S. 17.
628 Wie Anm. 627, S. 22.
629 Wie Anm. 627, S. 27.
630 In einem »Panoptikum« wollte List zudem Statuen historischer Persönlichkeiten des Bildhauers Carl Wollek zeigen. Wie Anm. 627, S. 28.
631 Riegl 1905, S. 233. Siehe oben, Kapitel 1, S. 63.
632 Robert Musil hat dem Lebenden Bild eine »Tyrannis des nun ewig so Stehenbleibenden« attestiert, »die den unheimlichen Reiz lebender Bilder ausmacht, als hätte das Leben plötzlich ein Schlaf-

mittel erhalten, und nun steht es da, steif, voll Verbindung in sich, scharf begrenzt und doch ungeheuer sinnlos im Ganzen.« Musil 1978, S. 25.

633 Vgl. Reissberger 1997.

634 Junk / Schiller 1908, o. S.

635 Ebenda.

636 Im Namen der Nachkommen »jener Geschlechter, welche seit Rudolf von Habsburg für die glorreichen Vorfahren Eurer Majestät kämpften« dankte Wilczek in seiner Ansprache dem Kaiser, »daß ihnen gestattet wurde, bei Darstellungen großer Momente aus Österreichs ruhmvoller Geschichte, neben den erhabenen Gestalten ihrer eigenen Ahnen, gleichsam wiederbelebt, treten zu dürfen, um für sie und für sich Eurer Majestät huldigen zu können.« Zit. nach Grossegger 1992, S. 186.

637 Zit. nach Grossegger 1992, S. 222–223.

638 Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, dass der Bauherr von Kreuzenstein in den 1860er Jahren eine Zeit lang im Besitz des 1801 errichteten ersten Wiener Panorama-Gebäudes im Wiener Prater war. Oettermann 1980, S. 230.

639 Sternberger 1981, S. 19.

640 Wie Anm. 639, S. 21.

641 Koschorke 1996, S. 160–161.

642 Geschaffen wurde das Panorama von dem Architekten und Spezialisten für die Rekonstruktion antiker Baudenkmäler, Joseph Bühlmann, und dem Maler Alexander (Sándor) von Wagner. Ausst.-Kat. Bonn 1993, Kat.-Nr. II.102, S. 173, sowie Kockel 2011.

643 Sternberger 1981, S. 22.

644 Wien, Österreichische Galerie Belvedere. – Frodl 1974, S. 21 und Kat.-Nr. 198, sowie Lehmann 2011, S. 68–93.

645 Makart's »Katharina Cornaro«, in: Wiener Abendpost, 17. 5. 1873, zit. nach Lehmann 2011, S. 312.

646 Frodl 1974, S. 21.

647 Wie Anm. 645, S. 335.

648 Makart's »Katharina Cornaro«, in: Wiener Abendpost, 17. 5. 1873, zit. nach Lehmann 2011, S. 312.

649 Vgl. Lehmann 2011, S. 241–259.

650 Büttner 2003, S. 65. Zur unmittelbaren Wirkung von Historiengemälden auf den frühen Monumentalfilm am Beispiel von Jean-Léon Gérôme vgl. Païni 2010.

651 Kracauer 1985, S. 116.

652 Benjamin 1991, S. 296.

653 Die Liste der ganz oder teilweise in Kreuzenstein gedrehten Filme erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit: Burg Kreuzenstein an der Donau (R: Sascha Kolowrat, 1912), Das Mirakel (R: Michel Carre und Max Reinhardt, 1912), Kaiserjäger (R: Willi Forst, 1956); A Breath of Scandal/Prinzessin Olympia (R: Michael Curtiz, 1960); Herrliche Zeiten im Spessart (R: Kurt Hoffmann, 1967); Im Schloss der blutigen Begierde (R: Percy G. Parker [i. e. Adrian Hoven], 1968); The Vampire Happening/Gebissen wird nur Nachts (R: Freddie Francis, 1970); Gli orrori del castello di Norimberga / Baron Blood (R: Mario Bava, 1972); Die Stoßburg (R: Franz Marischka, 1974); The Prisoner of Zenda/Der Gefangene von Zenda (R: Richard Quine, 1979); Die Einsteiger (R: Siggi Götz, 1985); The three Musketeers/Die drei Musketiere (R: Stephen Herek, 1993); Henker (R: Simon Aeby, 2005); The Pillars of the Earth/Die Säulen der Erde (R: Sergio Mimica-Gezzan, 2010); Season of the Witch/Der letzte Tempelritter (R: Dominic Sena, 2011); World without End/Die Tore der Welt (R: Michael Caton-Jones, 2012).

654 Hübl 1950, S. 161.

655 Krenn 1999, S. 39.

656 Nachdem die Nonne mithilfe eines jungen Ritters aus dem Kloster geflüchtet ist, wird sie durch die Jungfrau, vom verehrten Standbild in eine lebende Person verwandelt, im Klosterleben vertreten. Eine Horde von Raubrittern tötet den Ritter und entführt die Nonne auf eine Burg; ein Leidensweg beginnt, der mehreren Personen das Leben kostet. Reumütig und gebrochen kehrt die Nonne schließlich ins Kloster zurück, Maria und die Nonne tauschen wieder ihre Rollen.

657 Vgl. Fuhrich / Prossnitz 1993, S. 91–92; Fritz 1997, S. 62, Büttner / Dewald 2002, S. 34.

658 Röckelein 2007, S. 54.

659 Anonym 1906a, S. 246. – Ein Gleiches gilt für jene historischen Filme, die zwar nicht im Mittelalter angesiedelt sind, in denen aber Kreuzenstein – als Figuration von Mittelalter – das von der Welt der Gegenwart abgewandte Exil oder Verlies ist: In »A Breath of Scandal« (R: Michael Curtiz, 1960) ist die Burg Verbannungsort der am Wiener Hof in Ungnade gefallenen Prinzessin Olympia (Sophia Loren), in »The Prisoner of Zenda« (R: Richard Quine, 1979) das Gefängnis des Königs von Ruretanien (Peter Sellers).

660 Nach Röckelein 2007, S. 57.

661 Röckelein 2007, S. 61.

662 Scharff 2007, S. 72.

663 Wie Anm. 662, S. 81.

664 Im Film Kaiserjäger (R: Willi Forst, 1956) wird die Mechanik der Zugbrücke mit großem Aufwand von Antonia (Erika Remberg) geölt und zum Empfang der Militärs herabgelassen.

665 Ebenso bemerkenswert wie aussagekräftig ist der Umstand, dass sich auf der Burg mitunter auch Requisiten dieser Filmproduktionen »einnisten« und zu fixen Bestandteilen der Ausstattung werden, wie etwa im Fall einer Folterbank, die heute im Inneren des *Halbrunden Turmes* aufgestellt ist.

666 Vgl. Häffner 2010, S. 312–313.

667 Weitere Drehorte waren Burg Liechtenstein bei Mödling, Schloss Niederleis im Weinviertel und Schloss Pötzleinsdorf in Wien.

Literatur

Abels 1899
Ludwig Abels, Burg Kreuzenstein, in: Wiener Bauindustrie-Zeitung 16 (1899), S. 311–314.
Alexander 2007
Michael Alexander, Medievalism. The middle ages in modern England, New Haven-London 2007.
Anonym 1891
Anonym, Alte Glasmalereien auf Burg Kreuzenstein, in: Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien 8 (1891), S. 124–125.
Anonym 1892
Anonym, Vom Wiederaufbau des Schlosses Kreutzenstein, in: Wiener Bauindustrie-Zeitung 9 (1892), S. 503.
Anonym 1906a
Anonym (»m.«), Schloss Kreuzenstein, in: Die Welt der Technik. Illustriertes Fachblatt für die Fortschritte in Technik, Industrie und Kunstgewerbe 68 (1906), S. 245–247.
Anonym 1906b
Anonym, Burg Kreuzenstein, in: Die Woche 8 (1906), Nr. 23, S. 1001–1004.
Anonym 1917
Anonym, Zum 80. Geburtstag des Grafen Hans Wilczek in Wien, in: Deutsche Bauzeitung 51 (1917), S. 508.
Asendorf 1984
Christoph Asendorf, Batterien der Lebenskraft. Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert, Gießen 1984.
Auktionskatalog 1929
Katalog Auktionshaus Albert Kende, 100. Kunstauktion, Nachlass Alfred Ritter Walcher von Molthein. Gemälde Alter Meister, Antiquitäten. Eine Kunstbibliothek (zirka 3000 Bände), Wien, 27.–31. 5. 1929.
Ausst.-Kat. Berlin 1987
Schloss Glienicke. Bewohner – Künstler – Parklandschaft (Ausstellungskatalog Glienicke), Berlin 1987.
Ausst.-Kat. Berlin 2007
Hans-Jörg Czech, Nikola Doll (Hg.), Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930–1945 (Ausstellungskatalog Deutsches Historisches Museum, Berlin), Dresden 2007.
Ausst.-Kat. Berlin 2012
Angelika Wesenberg, Romantik & Mittelalter. Architektur und Natur in der Malerei nach Schinkel (Ausstellungskatalog Staatliche Museen zu Berlin), Berlin 2012.
Ausst.-Kat. Bonn 1993
Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts (Ausstellungskatalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn), Basel 1993.
Ausst.-Kat. Nürnberg 2010
G. Ulrich Großmann (Hg.), Mythos Burg (Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum Nürnberg), Dresden 2010.
Ausst.-Kat. Salzburg 1970
Stabat Mater. Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 1400 (Ausstellungskatalog Salzburger Dom), Salzburg 1970.
Ausst.-Kat. Waldreichs 2001
Sein & Sinn / Burg & Mensch (Katalog Niederösterreichische Landesausstellung, Waldreichs), St. Pölten 2001.
Ausst.-Kat. Wien 1989
Rudolf. Ein Leben im Schatten von Mayerling (Ausstellungskatalog Historisches Museum der Stadt Wien), Wien 1989.
Ausst.-Kat. Wien 1991
Friedrich von Schmidt (1825–1891). Ein gotischer Rationalist (Ausstellungskatalog Historisches Museum der Stadt Wien), Wien 1991.

Bacher 1991
Ernst Bacher, »Restauratio« und Historismus. Friedrich von Schmidt und die Denkmalpflege, in: Ausst.-Kat. Wien 1991a, S. 40–46.
Baedeker 1913
Österreich (ohne Galizien, Dalmatien, Ungarn und Bosnien). Handbuch für Reisende von Karl Baedeker, 29. Auflage, Leipzig 1913.
Bahns 1977
Jörn Bahns, Kunst- und kulturgeschichtliche Museen als Bauaufgabe des späten 19. Jahrhunderts. Das Germanische Nationalmuseum und andere Neubauten seit etwa 1870, in: Bernward Deneke, Rainer Kahsnitz (Hg.), Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 39), München 1977, S. 176–192.
Baudrillard 1991
Jean Baudrillard: Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen, erste Ausgabe Paris 1968, deutsche Ausgabe Frankfurt 1991.
Becker 1925
Anton Becker, Kreuzenstein (Heimatkundliche Wanderungen, Folge 39), Wien o. J. (1925).
Becksmann 1986
Rüdiger Becksmann, Elsässische Scheiben des spä-

ten 13. Jahrhunderts auf Burg Kreuzenstein. Ein Beitrag zur Rekonstruktion der Chorverglasung der Rufacher Marienkirche, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 40 (1986), S. 143–152.

Benjamin 1991
Walter Benjamin, Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften, Bd. V.1, herausgegeben von Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1991.

Bericht 1909
Bericht über den VIII. Internationalen Architekten-Kongress Wien 1908, Wien 1909.

Bieger 2007
Laura Bieger, Ästhetik der Immersion. Raum-Erleben zwischen Welt und Bild. Las Vegas, Washington und die White City, Bielefeld 2007.

Bischoff 2013
Doerte Bischoff, Poetischer Fetischismus. Der Kult der Dinge im 19. Jahrhundert, München 2013.

Börsch-Supan / Müller-Stüler 1997
Eva Börsch-Supan, Dietrich Müller-Stüler, Friedrich August Stüler 1800–1865, München-Berlin 1997.

Bommer 2002
Gerlinde Bommer, Der Wiederaufbau mittelalterlicher Burgen im Späthistorismus untersucht an drei Beispielen in Niederösterreich: Hardegg, Kreuzenstein, Liechtenstein, phil. Dipl. (Ms.), Salzburg 2002.

Bongiorno 2007
Biagia Bongiorno, Spolien im 20. Jahrhundert. Das Jüdische Gemeindehaus in Berlin, in: Das Münster 1/2007, S. 52–56.

Boockmann 1992
Hartmut Boockmann, Die Marienburg im 19. Jahrhundert, München 1992 (2. Auflage).

Bothe 1979
Rudolf Bothe, Burg Hohenzollern. Von der mittelalterlichen Burg zum national-dynastischen Denkmal im 19. Jahrhundert, Berlin 1979.

Bringmann 1975
Michael Bringmann, Was heißt und zu welchem Ende studiert man den Schloßbau des Historismus?, in: Wagner-Rieger / Krause 1975, S. 27–48.

Broch 2001
Hermann Broch, Hofmannsthal und seine Zeit, Erstausgabe 1955, Neuausgabe Frankfurt/Main 2001.

Brockhaus 1839
Brockhaus Bilder-Conversations-Lexikon, Bd. 3, Leipzig 1839.

Büttner 2003
Frank Büttner, Gemalte Geschichte. Carl Theodor von Piloty und die europäische Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, in: Reinhold Baumstark, Frank Büttner (Hg.), Großer Auftritt. Piloty und die Historienmalerei (Ausstellungskatalog München), München, Köln 2003, S. 23–67.

Büttner / Dewald 2002
Elisabeth Büttner, Christian Dewald, Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945, Salzburg-Wien 2002.

Burgenrenaissance 2007
Burgenrenaissance im Historismus (Forschungen zu Burgen und Schlössern, Bd. 10), München-Berlin 2007.

Buttlar / Dolff-Bonekämper / Falser / Hubel / Mörsch 2011
Adrian von Buttlar, Gabi Dolff-Bonekämper, Michael S. Falser, Achim Hubel, Georg Mörsch (Hg.), Denkmalpflege statt Attrappenkult. Gegen die Rekonstruktion von Baudenkmälern – eine Anthologie, Gütersloh 2011.

Carter 1926
Morris Carter, Isabella Stewart Gardner and Fenway Court, London 1926.

Castellani-Zahir 1993
Elisabeth Castellani-Zahir, Die Wiederherstellung von Schloss Vaduz 1904 bis 1914. Burgendenkmalpflege zwischen Historismus und Moderne, 2 Bde., Stuttgart 1993.

Čelebonović 1974
Aleksa Čelebonović, Bürgerlicher Realismus. Die Meisterwerke der Salonmalerei, Frankfurt/Main 1974.

Chimani 1821
Leopold Chimani, Das Ritterthum. Eine Sammlung lehrreicher und rührender Erzählungen aus dem Mittelalter. Für die reifere Jugend bearbeitet, Wien 1821.

Chimani 1841
Leopold Chimani, Das Portefeuille des Wißbegierigen. Ein Werk für die Jugend. Enthaltend Sitten und Trachten verschiedener Völker, das Ritterthum, die Stephanskirche zu Wien und den Dom zu Mailand, Wien 1841.

Colomina 1994
Beatriz Colomina, Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media, Cambridge (Mass.), 1994.

Cori 1895
Johann Nepomuk Cori, Bau und Einrichtung der Deutschen Burgen im Mittelalter, Linz 1895 (Reprint nach der Ausgabe von 1874 im Jahresbericht des Museums Francisco-Carolinumin Linz).

Crary 1996
Jonathan Crary, Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert, Dresden-Basel 1996.

Crettaz-Stürzel 2007
Elisabeth Crettaz-Stürzel, Adel und Wissenschaft – die europäische Burgenrenaissance um 1900, in: Burgenrenaissance 2007, S. 9–24.

Dittscheid 1987
Hans-Christoph Dittscheid, Kassel-Wilhelmshöhe und die Krise des Schloßbaues am Ende des Ancien Régime. Charles De Wailly, Simon Louis Du Ry und Heinrich Christoph Jussow als Architekten von Schloß und Löwenburg in Wilhelmshöhe (1785–1800), Worms 1987.

Dittscheid 2005
Hans-Christoph Dittscheid, Erfindung als Erinnerung. Burg Lichtenstein zwischen Hauffs poetischer Fiktion und Heideloffs künstlerischer Konkretisierung, in: Ernst Osterkamp, Andrea Polaschegg, Erhard Schütz (Hg.), Wilhelm Hauff oder die Virtuosität der Einbildungskraft, Göttingen 2005, S. 263–298.

Docherty 1999
Linda Jones Docherty, Collecting as Creation. Isabella Stewart Gardner's Fenway Court, in: Wessel Reinink, Jeroen Stumpel (Hg.), Memory & Oblivion, Dordrecht u. a. 1999, S. 217–221.

Drewes 1980
Michael Drewes, Projekte Carl Gangolf Kaysers für Kaiser Maximilian von Mexico, in: Arx 3–4 (1980), S. 3–10.
Drewes 1988
Michael Drewes, Carl Gangolf Kaiser (1837–1895), Arquitecto de la Corte del Emperador Maximiliano, in: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas 15 (1988), Nr. 59, S. 239–254.
Drewes 1992
Michael Drewes, El busto del arquitecto Carl Gangolf Kaiser, in: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas 16 (1992), Nr. 63, S. 177–181.
Drewes 1993
Michael Drewes, Carl Gangolf Kaiser (1837–1895) und seine Tätigkeit als Hofarchitekt Maximilians von Mexiko, in: Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 101 (1993), S. 383–403.
Drewes 1994
Franz Josef Drewes, Hans Canon (1829–1885). Werkverzeichnis und Monographie, Hildesheim-Zürich-New York 1994.
Drewes 1997
Michael Drewes, Weitere Notizen über den Architekten Karl Gangolf Kaiser, in: Festschrift Martin Grassnick, Kaiserslautern 1997, S. 41–43.
Drewes 2000
Michael Drewes, Otra aproximación a Carl Gangolf Kaiser (1837–1895), arquitecto de la corte del emperador Maximiliano, in: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas 22 (2000), Nr. 77, S. 151–167.

Ebhardt 1899–1908
Bodo Ebhardt, Deutsche Burgen, Berlin 1899–1908.
Ebhardt 1901a
Bodo Ebhardt, Eine Burgenfahrt, Berlin 1901.
Ebhardt 1901b
Bodo Ebhardt, Die Grundlagen der Erhaltung und Wiederherstellung deutscher Burgen, Berlin 1901.
Ebhardt 1908
Bodo Ebhardt, Die Hohkönigsburg im Elsass. Baugeschichtliche Untersuchung und Bericht über die Wiederherstellung, Berlin 1908.
Ebhardt 1914
Bodo Ebhardt, Der Schloßbau. Eine Betrachtung über Neubau und Wiederherstellung von Schlössern, Berlin 1914.
Ebhardt 1938
Bodo Ebhardt, Burg Trifels. Untersuchungen zur Baugeschichte, Marksburg ob Braubach 1938.
Eco 1975
Umberto Eco, Reise ins Reich der Hyperrealität (1975), in: Ders., Über Gott und die Welt. Essays und Glossen, München-Wien 1986, S. 36–99.
Eggert 1975
Klaus Eggert, Der sogenannte »Historismus« und die romantischen Schlösser Österreichs, in: Wagner-Rieger / Krause 1975, S. 55–82.
Eggert 1976
Klaus Eggert, Der Wohnbau der Wiener Ringstraße im Historismus 1855–1896 (Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche, Bd. 7), Wiesbaden 1976.
Eggert 1978
Klaus Eggert, Hans Graf Wilczek und sein Werk, in: alte und moderne Kunst 23 (1978), S. 24–28.
Emery / Morowitz 2003
Consuming the Past. The Medieval Revival in fin-de-siécle France, Aldershot 2003.
Esch 1969
Arnold Esch, Spolien. Zur Wiederverwendung antiker Baustücke und Skulpturen im mittelalterlichen Italien, in: Archiv für Kulturgeschichte 51 (1969), S. 1–64.
Essenwein 1889
August von Essenwein, Die Kriegsbaukunst (Handbuch der Architektur. Zweiter Teil: Die Baustile, 4. Band: Die romanische und die gothische Baukunst, Erstes Heft), Darmstadt 1889.
Eulenburg-Hertefeld 1934
Philipp Fürst zu Eulenburg-Hertefeld, Erlebnisse an deutschen und fremden Höfen, Bd. 2, Leipzig 1934.

Falke 1862
Jacob Falke, Die ritterliche Gesellschaft im Zeitalter des Frauencultus (Deutsche National-Bibliothek. Volksthümliche Bilder und Erzählungen aus Deutschlands Vergangenheit und Gegenwart, Bd. 2), Berlin 1862.
Falke 1871
Jakob von Falke, Die Kunst im Hause, Wien 1871.
Falke 1880
Jakob von Falke, Geschichte des Modernen Geschmacks, 2. Auflage, Leipzig 1880 (1. Auflage 1866).
Falke 1882
Jakob von Falke, Die Kunst im Hause (4. Auflage), Wien 1882.
Falke 1892
Jakob von Falke, Geschichte des Geschmacks im Mittelalter und andere Studien auf dem Gebiete von Kunst und Kultur, Berlin 1892.
Falke 1897
Jakob von Falke, Lebenserinnerungen, Leipzig 1897.
Felber / Krasny / Rapp 2000
Ulrike Felber, Elke Krasny, Christian Rapp, Smart Exports. Österreich auf den Weltausstellungen 1851–2000, Wien 2000.
Fetscher 2001
Justus Fetscher, Fragment, in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.), Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 2, Stuttgart-Weimar 2001, S. 551–588.
Fliedl 1994
Gottfried Fliedl, Gustav Klimt 1862–1918. Die Welt in weiblicher Gestalt, Köln 1994.
Foucault 2006
Michel Foucault, Von anderen Räumen, in: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hg.), Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt/Main 2006, S. 317–327.
François 2001
Etienne François, Die Wartburg, in: Etienne François, Hagen Schulze (Hg.), Deutsche Erinnerungsorte, Bd. 2, München 2001, S. 154–170.
Freydal 1880–82
Freydal. Des Kaisers Maximilian I. Turniere und Mummereien herausgegeben mit allerhöchster Genehmigung Seiner Majestät des Kaisers Franz Joseph I. unter der Leitung des k. k. Oberstkämmerers, Felzeugmeisters Franz Grafen Folliot de Crenneville von Quirin von Leitner, Wien 1880–82.

Friedell 1976
Egon Friedell, Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum Ersten Weltkrieg, Erstausgabe München 1927–1931, Neuausgabe München 1976.

Fritz 1997
Walter Fritz, Im Kino erlebe ich die Welt ... 100 Jahre Kino und Film in Österreich, Wien 1997.

Frodl 1974
Gerbert Frodl, Hans Makart, Salzburg 1974.

Frodl-Kraft 1978
Eva Frodl-Kraft, Im Zeichen des Historismus gefallen – Im Zeichen des Historismus wiedererstanden. »Kaschauer-Gang« auf Burg Kreuzenstein, in: Acta historiae Artium 24 (1978), S. 409–424.

Fronner 1869
Karl Fronner, Ruine Kreuzenstein, in: Berichte und Mitteilungen des Altertums-Vereines zu Wien 10 (1869), S. 68–77.

Fuchs 1905
Karl Fuchs, Geschichte der deutschen Ordensburg und Herrschaft Busau, Wien 1905.

Fuchs 1907
Karl Fuchs, Ritterburgen und ritterliches Leben in Deutschland (Sammlung belehrender Unterhaltungsschriften für die deutsche Jugend, Bd. 23), Berlin 1907.

Fuchs 1908
Karl Fuchs, Burg Liechtenstein bei Mödling, in: Berichte und Mitteilungen des Altertums-Vereines zu Wien 41 (1908), S. 21–30.

Fuchs 2007
Monique Fuchs, Helden, Heilige und Haudegen auf der Hohkönigsburg. Eine neue Sicht auf die Bedeutung der Ausstattung, in: Burgenrenaissance 2007, S. 57–65.

Fuhrich / Prossnitz 1993
Edda Fuhrich, Gisela Prossnitz (Hg.), Max Reinhardt. Die Träume des Magiers, Salzburg-Wien 1993.

Gaehtgens 1992
Thomas W. Gaehtgens, Die Berliner Museumsinsel im Deutschen Kaiserreich, München 1992.

Ganim 2005
John M. Ganim, Medievalism and Orientalism: Three Essays on Literature, Architecture and Cultural Identity, New York-Houndmills 2005.

Garleff 2003
Jörn Garleff, Die Ecole des Beaux-Arts in Paris. Ein gebautes Architekturtraktat des 19. Jahrhunderts, Tübingen 2003.

Giehlow 1910/11
Karl Giehlow, Dürers Entwürfe für das Triumphrelief Kaiser Maximilians I. im Louvre. Eine Studie zur Entwicklungsgeschichte des Triumphzuges, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 29 (1910/11), S. 14–84.

Gottschalck 1810–1835
Friedrich Gottschalck, Die Ritterburgen und Bergschlösser Deutschlands, 9 Bände, Halle 1810–1835.

Gröschel 1987
Sepp-Gustav Gröschel, Glienicke und die Antike, in: Ausst.-Kat. Berlin 1987, S. 243–267.

Grossegger 1992
Elisabeth Grossegger, Der Kaiser-Huldigungs-Festzug Wien 1908 (Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 585), Wien 1992.

Grossmann 1983
Dieter Grossmann, Die »Schönen Vesperbilder« von Marburg und Kreuzensteiny, in: Imagination und Imago. Festschrift für Kurt Rossacher, Salzburg 1983, S. 77–84.

Großmann / Ottomeyer 2010
G. Ulrich Großmann, Hans Ottomeyer (Hg.), Die Burg, Wissenschaftlicher Begleitband zu den Ausstellungen in Berlin und Nürnberg, Dresden 2010.

Häffner 2010
Hans-Heinrich Häffner, Von der Adelsburg zur Hüpfburg? – Burgen in der modernen Freizeitgesellschaft, in: Großmann / Ottomeyer 2010, S. 312–323.

Haiko 1991
Peter Haiko, Friedrich von Schmidt. Ein gotischer Rationalist, in: Ausst.-Kat. Wien 1991a, S. 8–15.

Haider 1984
Edgard Haider, Verlorenes Wien. Adelspaläste vergangener Tage, Wien-Köln-Graz 1984.

Hajós 1970
Géza Hajós, Die Steinplastiken in der Burg, in: Liechtenstein. Führer durch die Burg. Katalog der Ausstellung Kopien mittelalterlicher Wandmalereien, Maria Enzersdorf o. J. [1970], S. 12–25.

Hajós 2006a
Géza Hajós (Hg.), Der malerische Landschaftspark in Laxenburg bei Wien (Forschungen zu Laxenburg, Bd. 1), Wien-Köln-Weimar 2006.

Hajós 2006b
Géza Hajós, Die Geschichte des Laxenburger Parks zwischen 1700 und 1914, in: Hajós 2006a, S. 13–151.

Hanzl 1998
Liselotte Hanzl, Die Franzensburg. »Vollkommene Ritterburg« und »Denkmal Franz' I.«, in: Anna Bürgler, Lieselotte Hanzl u. a., Die Franzensburg. Ein Führer durch Geschichte und Gegenwart, Laxenburg 1998, S. 35–47.

Hanzl-Wachter 2006
Lieselotte Hanzl-Wachter, Staffage- und Lustgebäude im Laxenburger Park, in: Hajós 2006a, S. 165–200.

Hartmann 1981
Günter Hartmann, Die Ruine im Landschaftsgarten. Ihre Bedeutung für den frühen Historismus und die Landschaftsmalerei der Romantik, Worms 1981.

Heinen 2011
Franz Albert Heinen: NS-Ordensburgen. Vogelsang, Sonthofen, Krössinsee, Berlin 2011.

Henne am Rhyn 1893
Otto Henne am Rhyn, Geschichte des Rittertums (Illustrierte Bibliothek der Kunst- und Kulturgeschichte), Leipzig 1893.

Heumann 2001
Konrad Heumann, Hugo von Hofmannsthal: »Die Wege und die Begegnungen« sowie Reden und Aufsätze zwischen 1901 und 1907. Kritische und kommentierte Edition, Wuppertal 2001.

Hevesi 1903
Ludwig Hevesi, Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert, Bd. 2, Leipzig 1903.

Höss 1908
Karl Höss, Fürst Johann II. von Liechtenstein und die bildende Kunst, Wien 1908.

Hoffmann 1983
Ludwig Hoffmann, Lebenserinnerungen eines Architekten, hg. von Wolfgang Schäche (Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin, Beiheft 10), Berlin 1983.
Holey 1918
Karl Holey. Das Haus des Grafen Lanckoroński, in: Ausgewählte Kunstwerke der Sammlung Lanckoroński, Wien 1918, S. 121–125.
Holmes Boutelle 1988
Sara Holmes Boutelle, Julia Morgan. Architect, New York 1988.
Hübl 1950
Ingrid Maria Hübl, Sascha Kolowrat. Ein Beitrag zur Geschichte der Oesterreichischen Kinematographie, phil. Diss. (Ms.), Wien 1950.

Ilg 1883
Albert Ilg, Führer durch die Franzensburg in Laxenburg, 2. Auflage, Wien 1883.
Ingram 2003
Susan Ingram, Meet Me in Vienna (Alt-Wien), Meet Me at the Fair, in: Ingram / Reisenleitner 2003, S. 83–103.
Ingram / Reisenleitner 2003
Susan Ingram, Markus Reisenleitner (Hg.), Placing history. Themed environments, urban consumption and the public entertainment sphere, Wien 2003.
Inventar I
Burg Kreuzenstein. I. Inventar der Kunst- und Waffensammlung, Wien o. J.
Inventar II
Burg Kreuzenstein. II. Inventar der Büchersammlung, Wien o. J.
Inventar III
Burg Kreuzenstein. III. Inventar der Holzschnitt- und Kupferstichsammlung, Wien o. J.
Inventar IV
Burg Kreuzenstein. IV. Inventar der Archivalien, Wien o. J.

Jagd-Ausstellung 1912
Die Erste Internationale Jagd-Ausstellung Wien 1910. Ein monumentales Gedenkbuch, Wien-Leipzig 1912.
Jäger 1863
Gustav Jäger, Kurzer Führer durch den neueröffneten Wiener Thiergarten am Schüttel, Wien 1863.
Johnston 1974
William M. Johnston, Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938, Wien 1974.
Julier 1987
Jürgen Julier, Das Schloß, in: Ausst.-Kat. Berlin 1987, S. 9–25.
Junk / Schiller 1908
Rudolf Junk, Emil Schiller, Der Huldigungs-Festzug. Eine Schilderung und Erklärung seiner Gruppen, Wien o. J. (1908).

Kästner 2004
Volker Kästner, Visionen und Realitäten: Theodor Wiegand, Hermann Winnefeld und der Neubau des Pergamonmuseums, in: Klaus Rheidt, Barbara Anna Lutz (Hg.), Peter Behrens, Theodor Wiegand und die Villa in Dahlem, Mainz 2004, S. 109–133.
Kaiserliche Akademie der Wissenschaften 1886
Kaiserliche Akademie der Wissenschaften (Hg.), Die österreichische Polarstation Jan Mayen, ausgerüstet durch Graf Hanns Wilczek, geleitet durch Emil Edlen von Wohlgemuth, Wien 1886.
Kandler 2000
Manfred Kandler, Guido List, Adolf Hitler und Carnuntum, in: Altmodische Archäologie. Festschrift für Friedrich Brein, Forum Archaeologiae 14/III/2000 (→farch.net).
Kapferer 2001
Martin Kapferer, Architektur zwischen Kunst und Kult. Baureliquien von der Renaissance bis zur Postmoderne, phil. Diss. (Ms.), Innsbruck 2001.
Karl-Rückert 1918
Albert Karl-Rückert, Burg Kreuzenstein, in: Donauland 2 (1918), Heft 1, S. 79–86.
Karpfen 1925
Fritz Karpfen, Der Kitsch. Eine Studie über die Entartung der Kunst, Hamburg 1925.
Kassal-Mikula 2008
Renata Kassal-Mikula (Hg.), Steinerne Zeugen. Relikte aus dem alten Wien (Ausstellungskatalog Wien Museum), Wien 2008.
Kastner 2000
Victoria Kastner, Hearst Castle. The Biography of a Country House, New York u. a. 2000.
Kinsky-Wilczek 1933
Elisabeth Kinsky-Wilczek (Hg.), Hans Wilczek erzählt seinen Enkeln Erinnerungen aus seinem Leben, Graz 1933.
Kinsky-Wilczek 1934
Elisabeth Kinsky-Wilczek (Hg.), Gentleman of Vienna. By Count Wilczek. Ed. by his daughter Elizabeth Countess Kinsky and translated by A. J. Ashton, New York 1934.
Kirsch 1987
Karl Kirsch, Burg Kreuzenstein, Wien 1987.
Kitlitschka 1982
Werner Kitlitschka, Eine romantische Burg. Kreuzenstein oder die Denkmalpflege, in: Kristian Sotriffer (Hg.), Das größere Österreich. Geistiges und soziales Leben von 1880 bis zur Gegenwart, Wien 1982, S. 92–97.
Klein 2010
Ulrich Klein, Die Erforschung der Burgen in Deutschland bis 1870, in: Großmann / Ottomeyer 2010, S. 274–291.
Klinger 2002
Cornelia Klinger, Modern/Moderne/Modernismus, in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.), Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 4, Stuttgart-Weimar 2002, S. 121–167.
Knöbl 1988
Herbert Knöbl, Das Neugebäude und sein baulicher Zusammenhang mit Schloss Schönbrunn. Böhlau Verlag, Wien-Köln-Graz 1988.
Kockel 2011
Valentin Kockel, »Wissenschaft und Kunst sind, wie selten, eine glückliche Verbindung eingegangen«. Das Rom-Panorama von Josef Bühlmann im Kontext des 19. Jahrhunderts, in: Hans-Ulrich Cain, Annette Haug, Yadegar Asisi, Das antike Rom und sein Bild, Berlin 2011, S. 23–48.

Kohlert 1995
Margit Kohlert, Burg Kreuzenstein – Die Burg als Museum und Denkmal, in: Mitteilungen aus Niederösterreich 9/1995, S. 10–12.
Kohlert 2000
Margit Kohlert, Burg Kreuzenstein, Restaurierung des Kapellenturmes, in: Mitteilungen aus Niederösterreich 5/2000, S. 48–50.
Koschorke 1996
Albrecht Koschorke, in: Harro Segeberg (Hg.), Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst (Mediengeschichte des Films, Bd. 1), München 1996, S. 149–169.
Kralik 1913
Richard von Kralik, Österreichische Geschichte, Wien 1913.
Kracauer 1927
Siegfried Kracauer, Die Photographie (1927), in: Ders., Das Ornament der Masse. Essays, Frankfurt/Main 1977, S. 21–39.
Kracauer 1985
Siegfried Kracauer, Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, Frankfurt/Main 1985 (englischsprachige Erstausgabe New York 1960).
Krasa 1996
Selma Krasa, Die I. Internationale Jagdausstellung 1910. »Im Zeichen der Diana«, in: Jadgzeit. Österreichs Jagdgeschichte – Eine Pirsch (Ausst.-Kat. Historisches Museum der Stadt Wien), Wien 1996, S. 339–340.
Kraus 2000
Carl Kraus, Hubert Lanzinger, Bozen 2000.
Krause 1996
Walter Krause, »Dieses Haus hab ich erbaut…«. Österreichische Schlösser des Historismus, in: Parnass 12/1996, S. 64–69.
Krenn 1999
Günter Krenn, Der bewegte Mensch – Sascha Kolowrat, in: Francesco Bono, Paolo Caneppele, Günter Krenn (Hg.), Elektrische Schatten. Beiträge zur Österreichischen Stummfilmgeschichte, Wien 1999, S. 37–46.
Krieg von Hochfelden 1859
Georg Heinrich Krieg von Hochfelden, Geschichte der Militär-Architektur in Deutschland mit Berücksichtigung der Nachbarländer von der Römerherrschaft bis zu den Kreuzzügen, Stuttgart 1859.
Kriller / Kugler 1991
Beatrix Kriller, Georg Kugler, Das Kunsthistorische Museum. Die Architektur und Ausstattung. Idee und Wirklichkeit des Gesamtkunstwerkes, Wien 1991.
Kristan 1996
Markus Kristan, Oskar Marmorek. Architekt und Zionist 1863–1909, Wien-Köln-Weimar 1996.
Kronprinz Rudolf 1878
Anonym [Kronprinz Rudolf von Österreich], Der Oesterreichische Adel und sein constitutioneller Beruf. Mahnruf an die aristokratische Jugend. Von einem Oesterreicher, München 1878, wieder abgedruckt in: Brigitte Hamann (Hg.), Kronprinz Rudolf. »Majestät, ich warne Sie…« Geheime und private Schriften, Wien-München 1979, S. 19–52.
Kruft 1991
Hanno-Walter Kruft, Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart, München 1991.
Kubler 1962
George Kubler, The Shape of Time. Remarks on the History of Things, New Haven-London 1962.
Kuhrau 2005
Sven Kuhrau, Der Kunstsammler im Kaiserreich. Kunst und Repräsentation in der Berliner Privatsammlerkultur, Kiel 2005.
Kunstpflege 1891
Handbuch der Kunstpflege in Österreich, Wien 1891.
Kunstpflege 1893
Handbuch der Kunstpflege in Österreich, Wien 1893.
Kunstpflege 1902
Handbuch der Kunstpflege in Österreich, 2 Bände, Wien 1902.

Lackner 1999
Franz Lackner, Handschriften aus der Burg Kreuzenstein in der Österreichischen Nationalbibliothek (Codices Ser. n. 31 373, 32 850, 35 704, 35 746, 35 753–35 756 und 8 978), in: Codices Manuscripti Heft 27/28 (1999), S. 9–36.
Lackner 2000
Franz Lackner, Verzeichnis der um 1985 noch in der Bibliothek der Burg Kreuzenstein verwahrten Handschriften, Wien 2000, in: →www.ksbm.oeaw.ac.at/k4_5200.htm (Aufgerufen am 13. 6. 2013).
Lanz-Liebenfels 1910
Jörg Lanz-Liebenfels, Ritterwesen und Burgen in den österreichischen Erbländern, in: Österreichs Hort. Geschichts- und Kulturbilder aus den Habsburgischen Erbländern. Eine Festgabe an das österreichische Volk zur Jubelfeier des Kaisers Franz Josef I. 1908, Bd. 2, zweite Auflage Wien 1910, S. 291–333.
Lehmann 2011
Doris Helga Lehmann, Historienmalerei in Wien. Anselm Feuerbach und Hans Makart im Spiegel zeitgenössischer Kritik, Wien-Köln-Weimar 2011.
Leisching 1921
Eduard Leisching, Hans Wilczek †, in: Kunst und Kunsthandwerk 24 (1921), S. 217.
Lenhart 2001
Sissi Lenhart, Burg Kreuzenstein und Hans Nepomuk Graf Wilczek, in: Ausst.-Kat. Waldreichs 2001, S. 584–585.
Lhotsky 1941–45
Alphons Lhotsky, Festschrift des Kunsthistorischen Museums zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes. Zweiter Teil. Die Geschichte der Sammlungen, Wien 1941–1945.
Lieb 2010
Stefanie Lieb, Der »Mythos Wartburg« im 19. und 20. Jahrhundert – Mechanismen der Inszenierung und Instrumentalisierung und ihre Auswirkungen auf die bauliche Gestalt der Burg, in: Großmann / Ottomeyer 2010, S. 254–263.
Liebenwein 1974
Wolfgang Liebenwein, Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600, Berlin 1974.
Link 2010
Fabian Link, Der Mythos Burg im Nationalsozialismus, in: Großmann / Ottomeyer 2010, S. 302–311.
List 1900
Guido List, Der Wiederaufbau von Carnuntum, Wien 1900.

Mahler 2008
Astrid Mahler, Wilhelm Burger und Graf Hans Wilczek – Expeditionsfotografie unter polaren Lichtverhältnissen, in: Monika Faber (Hg.), Die Weite des Eises. Arktis und Alpen 1860 bis heute (Ausstellungskatalog Albertina, Wien), Ostfildern 2008, S. 56–58.

Marmorek 1895
Oskar Marmorek, Venedig in Wien, in: Neubauten und Concurrenzen in Oesterreich und Ungarn 1 (1895), S. 84.

Martin 1983
Otto Martin, Zur Ikonologie der deutschen Museumsarchitektur zu Beginn des Zweiten Kaiserreiches. Bauformen und Bildprogramme der kunst- und kulturgeschichtlichen Museen in den siebziger und achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts, Mainz 1983.

Mauthe 1989
Gabriele Mauthe, Rudolfs Beschäftigung mit den Naturwissenschaften, in: Ausst.-Kat. Wien 1989, S. 21–33.

May Sekler 2000
Mary Patricia May Sekler, Le Corbusier und das Museum als eine Stätte des Lernens, in: Peter Noever (Hg.), Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien, Ostfildern-Ruit 2000, S. 252–270.

Mayr 1901
Michael Mayr (Hg.), Das Jagdbuch Kaiser Maximilians I., Innsbruck 1901.

Meier 2000
Hans-Rudolf Meier, Vom Siegeszeichen zum Lüftungsschacht. Spolien als Erinnerungsträger in der Architektur, in: Hans-Rudolf Meier, Marion Wohlleben (Hg.), Bauten und Orte als Träger von Erinnerung: Die Erinnerungsdebatte und die Denkmalpflege, Zürich 2000, S. 87–98.

Meier / Slanička 2007
Mischa Meier, Simona Slanička (Hg.), Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion, Köln-Weimar-Wien 2007.

Meyer 1897
Meyers Konversations-Lexikon, Bd. 17, Leipzig-Wien 1897.

Meyer 1908
Meyers Großes Konversations-Lexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. Sechste, gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage. Mit mehr als 16 800 Abbildungen im Text und auf über 1 500 Bildertafeln, Karten und Plänen sowie 160 Textbeilagen, Bd. 13, Leipzig-Wien 1908.

Mielke 1998
Friedrich Mielke, Potsdamer Baukunst. Das klassische Potsdam, Berlin 1998.

Miller 1986
Norbert Miller, Strawberry Hill. Horace Walpole und die Ästhetik der schönen Unregelmäßigkeit, München-Wien 1986.

Mittler 2008
Hubert Mittler, Prinz Eisenherz oder: Das Mittelalter in der Sprechblase. Das Bild von Ritter und Rittertum zwischen 1000 und 1200 in ausgewählten historisierenden Comics, Frankfurt/Main 2008.

Moser 1814
Johann Philipp Moser (Hg.), Ritterburgen und Beiträge zur Geschichte des deutschen Adels, älterer und neuerer Zeit, Nürnberg 1814.

Müller 1926
Hans Müller, Führer durch Schloß Moosham und seine Sammlungen, o. O. (Tamsweg), o. J. (1926).

Musil 1978
Robert Musil, Der Mann ohne Eigenschaften, Bd. 1, Reinbek bei Hamburg 1978.

Nelle 2005
Florian Nelle, Künstliche Paradiese. Vom Barocktheater zum Filmpalast (Film – Medium – Diskurs, Bd. 13), Würzburg 2005.

Nerdinger 2010
Winfried Nerdinger (Hg.), Geschichte der Rekonstruktion. Konstruktion der Geschichte, München 2010.

Nierhaus 1997
Irene Nierhaus, Nationale Narrationen. Staatliches Memorieren im städtischen Zeichengeflecht Wiens, in: Helmut Engel, Wolfgang Ribbe (Hg.), Via Triumphalis. Geschichtslandschaft »Unter den Linden« zwischen Friedrich-Denkmal und Schloßbrücke, Berlin 1997, S. 181–196.

Nierhaus 2002
Andreas Nierhaus, Rekonstruiertes Mittelalter. Der Wiederaufbau von Burg Kreuzenstein 1874–1906, phil. Dipl. (Ms.), Wien 2002.

Nierhaus 2007
Andreas Nierhaus, Burg Kreuzenstein. Mittelalter zwischen Rekonstruktion und Erfindung, in: Studien und Forschungen aus dem Niederösterreichischen Institut für Landeskunde 40 (2007), S. 163–186.

Nierhaus 2008
Andreas Nierhaus, Vor-Bild Frankreich. Die Paläste der Familie Rothschild im Wiener Belvedere-Viertel, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 62 (2008), S. 74–86.

Nierhaus 2013
Andreas Nierhaus, Kreuzenstein – eine mittelalterliche Burg aus dem 19. Jahrhundert, in: Jahrbuch der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten, Bd. 16, 2012 (erschienen 2013), S. 83–90.

Oechslin 1985
Werner Oechslin, Vom Umgang mit Fragmenten – die Unzulänglichkeiten der Collage, in: Daidalos 16 (1985), S. 16–30.

Oettermann 1980
Stephan Oettermann, Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums, Frankfurt/Main 1980.

Oexle 2004
Otto Gerhard Oexle, Bilder gedeuteter Geschichte. Eine Einführung, in: Oexle / Petneki / Zygner 2004, S. 9–30.

Oexle / Petneki / Zygner 2004
Otto Gerhard Oexle, Áron Petneki, Leszek Zygner (Hg.), Bilder gedeuteter Geschichte. Das Mittelalter in der Kunst und Architektur der Moderne, 2 Bände, Göttingen 2004.

Païni 2010
Dominique Païni, Painting the moment just afterward, or, Gérôme as film-maker, in: The spectacular art of Jean-Léon Gérôme (Ausstellungskatalog Paris, Musée d'Orsay), Paris 2010, S. 333–337.

Parker 1992
Elizabeth C. Parker (Hg.), The Cloisters. Studies in honor of the fiftieth anniversary, New York 1992.

Paukert 1911
Johann Paukert, Kreuzenstein. Historisch-topographische Skizze, Wien 1911 (2. Auflage).

Paukert 1914
Johann Paukert, Geschichte der Burg Kreuzenstein, in: Walcher von Molthein 1914, o. S.

Payne 2012
Alina Payne, From ornament to object. Genealogies of architectural modernism, New Haven, Conn. 2012.

Pazder 2003
Janusz Pazder (Hg.), Kaiserschloss Posen. Von der »Zwingburg im Osten« zum Kulturzentrum »Zamek«, Potsdam-Poznań 2003.

Perlick 1953
Alfons Perlick, Oberschlesische Berg- und Hüttenleute, Kitzingen 1953.

Pichler 2008
Gerd Pichler, Karl Gangolf Kayser und Humbert Walcher von Molthein – Die Architekten des Wiederaufbaus, in: Schicht 2008, S. 153–156.

Pichler / Schicht 2008
Gerd Pichler, Patrick Schicht, Der historistische Wiederaufbau (1878–1906), in: Schicht 2008, S. 146–152.

Pierer 1860
Pierer's Universal-Lexikon der Vergangenheit und Gegenwart oder Neuestes encyclopädisches Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe. Vierte, umgearbeitete und stark vermehrte Auflage, Bd. 11, Altenburg 1860.

Piper 1895
Otto Piper, Burgenkunde. Bauwesen und Geschichte der Burgen zunächst innerhalb des deutschen Sprachgebietes, München 1895 (2. Aufl. 1905; 3. Aufl. 1912).

Piper 1902–1910
Otto Piper, Österreichische Burgen, 8 Bde., Wien 1902–1910.

Poeschke 1996
Joachim Poeschke (Hg.), Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance, München 1996.

Prokisch 1986
Bernhard Prokisch, Anmerkungen zur Frage des Sakralraumes im Schloßbau des 19. Jahrhunderts in Österreich, in: Arx 1 (1986), S. 100–114.

Rath 1998
Jürgen Rath, Burgenrestaurierungen und Schloßarchitektur im Werk Friedrich von Schmidts (1825–1891), phil. Dipl., Wien 1998.

Rath 2001
Jürgen Rath, Burgenrestaurierungen des 19. Jahrhunderts in Österreich. Vom Objekt sentimentaler Romantik zur Museumsburg, in: Ausst.-Kat. Waldreichs 2001, S. 571–575.

Reisenleitner 1990
Markus Reisenleitner, Ritterbild und Mittelalter-Rezeption von der Aufklärung bis zur Gegenwart, in: Die Ritter (Katalog Burgenländische Landesausstellung, Güssing), Eisenstadt 1990, S. 164–174.

Reisenleitner 2003
Markus Reisenleitner, Public Entertainment and the Construction of a Public Entertainment Sphere in Nineteenth-Century Vienna: Creating a Middle-Class Audience in Urban Entertainment Spaces, in: Ingram | Reisenleitner 2003, S. 17–31.

Reissberger 1997
Mara Reissberger, Das Lebende Bild und was Gott Helios mit ihm zu tun hat, in: Karl Schütz (Hg.), »Kunstrealitäten«. Blinde Flecken in der Kunstgeschichte (9. Österreichischer Kunsthistorikertag), Wien 1997, S. 88–91.

Reithmayer 1911
Eduard Reithmayer, Die Burg Aggstein an der Donau in Niederösterreich. Erforschung und Beschreibung ihres jetzigen Zustandes und Entwurf für deren Rekonstruktion nach dem mutmaßlichen Bestande zur Zeit ihrer im Jahre 1429 erfolgten Wiedererbauung, Wien 1911.

Rességuier 1933
Alfred Johannes Rességuier, Hans Graf Wilczek. Ein Blatt der Erinnerung, in: Kinsky-Wilczek 1933, S. V–X.

Riegl 1903
Alois Riegl, Entwurf einer gesetzlichen Organisation der Denkmalpflege in Österreich (1903), wiederabgedruckt in: Ernst Bacher (Hg.), Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege, Wien-Köln-Weimar 1995, S. 49–144.

Riegl 1905
Alois Riegl, Neue Strömungen in der Denkmalpflege, in: Mitteilungen der k.k. Zentral- Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, 3. F., 4. Bd. (1905), Sp. 85–104, wiederabgedruckt in: Ernst Bacher (Hg.), Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege, Wien-Köln-Weimar 1995, S. 217–233.

Rizzi 1976
Wilhelm Georg Rizzi, Der Wiederaufbau der Burg Hardegg im 19. Jahrhundert, in: Wilfried Enzenhofer (Hg.), Hardegg und seine Geschichte, Wien 1976, S. 109–117.

Rizzi 1986
Wilhelm Georg Rizzi, Hardegg. Burg – Forschungsstätte – Museum, in: Arx 2 (1986), S. 157–160.

Röckelein 2007
Hedwig Röckelein, Mittelalter-Projektionen, in: Meier / Slanička 2007, S. 41–62.

Roland 2003
Martin Roland, Buchmalerei, in: Artur Rosenauer (Hg.), Spätmittelalter und Renaissance (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 3), München-Berlin-London-New York 2003, S. 521–538.

Rosenberg 1984
Gert Rosenberg, Wilhelm Burger. Ein Welt- und Forschungsreisender mit der Kamera 1844–1920, Wien 1984.

Rubey / Schoenwald 1996
Norbert Rubey, Peter Schoenwald, Venedig in Wien. Theater- und Vergnügungsstadt der Jahrhundertwende, Wien 1996.

Sachsse 1997
Rolf Sachsse, Bild und Bau. Zur Nutzung technischer Medien beim Entwerfen von Architektur, Braunschweig-Wiesbaden 1997.

Sangl 2000
Sigrid Sangl, »… die Wände geblümelt im Sinne der Zeit …« Die Innendekoration des Bayerischen Nationalmuseums und die Rolle von Rudolf Seitz, in:

Ingolf Bauer (Hg.), Das Bayerische Nationalmuseum. Der Neubau an der Prinzregentenstraße 1892–1900, München 2000, S. 101–128.

Scharff 2007
Thomas Scharff, Wann wird es richtig mittelalterlich? Zur Rekonstruktion des Mittelalters im Film, in: Meier / Slanička 2007, S. 63–83.

Scharsching 2009
Helmut Scharsching, Das weite Land der Rose. Maria Bayer, eine außergewöhnliche Frau der Ringstraßenzeit, Weitra 2009.

Scharsching 2013
Helmut Scharsching, Carl Kaiser 1837–1895. Schlossherr, Hof- und Innenarchitekt, Burgenbauer, Weitra o. J. (2013).

Scheiger 1837
Joseph Scheiger, Über Burgen und Schlösser im Lande Österreich unter der Enns. Versuch einer gedrängten Darstellung ihrer Schicksale, Bauart, inneren Einrichtung, des Lebens in denselben, ihrer Angriffs- und Vertheidigungsweise, Wien 1837.

Scherr 1878
Johannes Scherr, Germania. Zwei Jahrtausende deutschen Lebens kulturgeschichtlich geschildert. Stuttgart o. J. (1878)

Schicht 2008
Patrick Schicht (Hg.), Burg Hardegg. Entstehung – Gestalt – Geschichte der bedeutendsten Grafenburg Niederösterreichs, Retz 2008.

Schmale 2003
Wolfgang Schmale, Geschichte der Männlichkeit in Europa (1450–2000), Wien-Köln-Weimar 2003.

Schmidl 1838
Adolf Schmidl, Wien's Umgebungen auf zwanzig Stunden im Umkreise, Bd. 2, Wien 1838.

Schmidl 1839
Adolf Schmidl, Wien's Umgebungen auf zwanzig Stunden im Umkreise, Band 3, Wien 1839.

Schneider-Arno 1908
José Schneider-Arno, Die Burg Kreuzenstein, in: Österreichisches Jahrbuch 32 (1908), S. 149–167.

Schönemann 1992
Heide Schönemann, Fritz Lang. Filmbilder Vorbilder, Berlin 1992.

Schönhart 1979
Dietmar Schönhart, Die Burg Kreuzenstein als Grablege, Referat am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, Oberseminar bei Renate Wagner-Rieger, Sommersemester 1979 (Manuskript).

Schultz 1879
Alwin Schultz, Das höfische Leben zur Zeit der Minnesänger, Leipzig 1879.

Schuster 1995
Peter-Klaus Schuster, Bode als Problem, in: Wilhelm von Bode als Zeitgenosse der Kunst. Zum 150. Geburtstag (Ausst.-Kat. Staatliche Museen zu Berlin), Berlin 1995, S. 1–31.

Seligmann 1926
Adalbert Franz Seligmann, Graf Hans Wilczek, in: Neue österreichische Biographie 1815–1918, Bd. 3, Wien 1926, S. 119–129.

Siebel 1999
Ernst Siebel, Der großbürgerliche Salon 1850–1918. Geselligkeit und Wohnkultur, Berlin 1999.

Siegel 2000
Jonah Siegel, Desire & Excess: the nineteenth-century culture of art, Princeton 2000.

Sievers 1942
Johannes Sievers, Bauten für den Prinzen Karl von Preußen (Schinkel Lebenswerk, Bd. 4), Berlin 1942.

Sitte 1898
Camillo Sitte, Aus der Burg Kreuzenstein, in: Kunst und Kunsthandwerk 1 (1898), S. 3–15, 95–104, 155–164. Wieder abgedruckt in: Camillo Sitte. Schriften zu Städtebau und Architektur (Camillo Sitte Gesamtausgabe, Bd. 2), Wien-Köln-Weimar 2010, S. 476–510.

Speitkamp 1991
Winfried Speitkamp, Die Hohkönigsburg und die Denkmalpflege im Kaiserreich, in: Neue Museumskunde 2 (1991), S. 121–130.

Speitkamp 2010
Winfried Speitkamp, Deutschlands »Superbauten«? Rekonstruktionen und nationale Identität, in: Nerdinger 2010, S. 118–127.

Spitaler 1951
Hermann Spitaler, Johann Nepomuk Graf Wilczek (phil. Diss.), Wien 1951.

Springer 1979
Elisabeth Springer, Geschichte und Kulturleben der Wiener Ringstraße (Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche, Bd. 2), Wiesbaden 1979.

Steiner-Wischenbart 1911
Josef Steiner-Wischenbart, Burg Finstergrün im Lungau, Graz 1911.

Stern / Gilmartin / Mellins 1987
Robert A. M. Stern, Gregory Gilmartin, Thomas Mellins, New York 1930. Architecture and urbanism between the two World Wars, New York 1987.

Sternberger 1981
Dolf Sternberger, Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert (Schriften V), Frankfurt/Main 1981 (Erstausgabe 1938).

Stiassny 1908
Robert Stiassny, Ein Schloß im Donautale, Sonderabdruck aus: Nord und Süd 125, Breslau 1908.

Storch 2004
Ursula Storch, Alt-Wien dreidimensional. Die Altstadt als Themenpark, in: Wolfgang Kos, Christian Rapp (Hg.), Alt-Wien. Die Stadt die niemals war (Ausst.-Kat. Wien Museum), Wien 2004, S. 159–164.

Strobl 1904
Joseph Strobl, Zum XVI Mai MCMIV, Wien 1904.

Strobl 1907
Joseph Strobl, Kaiser Maximilians I. Anteil am Teurdank, Innsbruck 1907.

Strobl 1911
Joseph Strobl, Die Entstehung der Gedichte von der Nibelunge Not und der Klage, Halle/Saale 1911.

Strobl 1913
Joseph Strobl, Studien über die literarische Tätigkeit Kaiser Maximilian I., Berlin 1913.

Telesko 2002
Werner Telesko, Die Wiener historischen Festzüge von 1879 und 1908, in: Gerbert Frodl (Hg.), 19. Jahrhundert (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 5), München-Berlin-London-New York 2002, S. 610–614.

Telesko 2006
Werner Telesko, Geschichtsraum Österreich. Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts, Wien-Köln-Weimar 2006.

Telesko 2012
Werner Telesko, Imperator perpetuus? Zur Rezeption Kaiser Maximilians I. vom 18. Jahrhundert bis zum frühen 20. Jahrhundert, in: Eva Michel, Marie Luise Sternath (Hg.), Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit (Ausstellungskatalog Albertina, Wien), München-London-New York 2012, S. 116–127.
Teply 1979
Karl Teply, Die Hadersdorfer Türkensteine. Zugleich ein Beitrag für eine fällige Laudonbiographie, in: Wiener Geschichtsblätter 34 (1979), Heft 4, S. 149–170.
Theuerdank 1888
Der Theuerdank. Durch photographische Hochätzung hergestellte Facsimile-Reproduction nach der ersten Auflage vom Jahre 1517 neu herausgegeben von Simon Laschitzer, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 8., Wien 1888.
Theweleit 2000
Klaus Theweleit, Männerphantasien, 2 Bände, München-Zürich 2000 (Erstausgabe 1977/78).
Thümmel 1980
Hans Georg Thümmel, Bernhard Strigels Diptychon für Cuspinian, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 76 (1980), S. 97–110.
Trapp 1954
Oswald Trapp, Problematik der Burgendenkmalpflege, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 8 (1954), S. 65–71.
Trauttmansdorff 2000
Dorothea Trauttmansdorff, Die Bibliothek des Johann Nepomuk Wilczek in Seebarn. Eine Studie zur Rekonstruktion, phil. Dipl., Wien 2000.
Triumph 1883
Triumph des Kaisers Maximilians I. (Beilage zum Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses), Wien 1883.

Vancsa 1980
Eckrt Vancsa, Zu Carl Gangolf Kayser. Ein Wiener Architekt des Späthistorismus, in: Arx 3–4 (1980), S. 11–17.
Viollet-le-Duc 1854–1868
Eugène Emmanuel Violet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle, 10 Bände, Paris 1854–1868.

Wagner 1980
Franz Wagner, Hans Graf Wilczek und die Burg Kreuzenstein, in: Weltkunst 50 (1980), S. 3 071–3 073.
Wagner 1989
Robert Wagner, Das Kronprinzenwerk, in: Ausst.-Kat. Wien 1989, S. 59–70.
Wagner-Rieger 1975
Renate Wagner-Rieger, Romantik und Historismus, in: Wagner-Rieger / Krause 1975, S. 11–18.
Wagner-Rieger / Krause 1975
Renate Wagner-Rieger, Walter Krause (Hg.), Historismus und Schloßbau, München 1975.
Walcher von Molthein 1907
Alfred Walcher von Molthein, Herd- und Küchengeräte auf der Burg Kreuzenstein, in: Kunst und Kunsthandwerk 10 (1907), S. 1–14.
Walcher von Molthein 1908
Alfred Walcher von Molthein, Die Jagdkammer der Burg Kreuzenstein, in: Kunst und Kunsthandwerk 11 (1908), S. 1–37.
Walcher von Molthein 1914
Alfred Walcher von Molthein, Burg Kreuzenstein an der Donau. Mit einer historischen Einbegleitung von Johann Ritter von Paukert, Wien 1914.
Walcher-Molthein 1925
Alfred Walcher-Molthein, Die Drechselbank Kaiser Max I., in: Belvedere 7 (1925), S. 17–22.
Walcher-Molthein 1926
Alfred Walcher-Molthein, Burg Kreuzenstein, Wien o. J. (1926).
Wallisch 2000
Leopold Wallisch (Hg.), Kreuzenstein und Umgebung, Wien 2000.
Weisskunig 1888
Der Weisskunig. Nach den Dictaten und eigenhändigen Aufzeichnungen Kaiser Maximilians I. zusammengestellt von Marx Treitzsauerwein von Ehrentreitz, herausgegeben von Alwin Schultz, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 6, Wien 1888.
Wells 1895
H. G. Wells, The Time Machine, London 1895 (deutsche Ausgabe Hamburg 1904).
Wilczek 1872
Johann Nepomuk Graf Wilczek, Ein Eisbär auf Nowaja Semlja, Wien 1872.
Wilczek 1903
Hans Graf Wilczek, Erinnerungen eines Waffensammlers, Wien 1903 (zweite Auflage Wien 1908).
Wilczek 1905
Hans Graf Wilczek, Die Erhaltung von Werken der bildenden Kunst, in: Revue alsacienne illustrée/ Illustrirte Elsässische Rundschau 1905, S. 79–84.
Wilczek 1908
Hans Graf Wilczek, Meine Ansichten über Konservierung und Restaurierung alter Kunstwerke, Wien 1908.
Wilhelm 1910/11
Paul Wilhelm, Burg Kreuzenstein, in: Velhagen & Klasings Monatshefte, 25 (1910/11), Bd. 2, S. 617–628.
Wilhelm 1984
Anton Wilhelm, Egon Rheinberger. Leben und Werk, in: Jahrbuch des Historischen Vereins für das Fürstentum Liechtenstein, Jg. 84 (1984), 101–262.
Windisch-Graetz 1982
Franz Windisch-Graetz, Möbel Europas. Von der Romanik bis zur Spätgotik. Mit einem Rückblick auf Antike und Spätantike, München 1982.
Winiewicz-Wolska 2010
Johanna Winiewicz-Wolska, Karol Lanckoroński i jego wiedeńskie zbiory, Krakau 2010.
Wolf 2010
Norbert Wolf, Beute Kunst Transfers. Eine andere Kunstgeschichte, Berlin 2010.
Wolnik 2004
Gordon Wolnik, Mittelalter und NS-Propaganda. Mittelalterbilder in den Print-, Ton- und Bildmedien des Dritten Reichs, Münster 2004.
Woźniak 2004
Michał Woźniak, Die Wiederherstellung der Marienburg an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Vorstellungen einer mittelalterlichen Burg zwischen wissenschaftlicher Restaurierung und

nationalistischer Sehnsucht, in: Oexle / Petneki / Zygner 2004, S. 287–336.
Wünsche 1985
Konrad Wünsche, Der Volksschullehrer Ludwig Wittgenstein, Frankfurt/Main 1985.
Wurzbach 1888
Constant von Wurzbach, Johann Nepomuk Wilczek, in: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, Bd. 56, Wien 1888, S. 118–121.

Zimmermann 1989
Reinhard Zimmermann, Künstliche Ruinen. Studien zu ihrer Bedeutung und Form, Wiesbaden 1989.
Zintzen 1999
Christiane Zintzen, Vorwort, in: »Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild«. Aus dem »Kronprinzenwerk« des Erzherzog Rudolf. Ausgewählt von Christiane Zintzen, Wien-Köln-Weimar 1999, S. 9–20.
Zuchold 1987
Gerd-Harald Zuchold, Der »Klosterhof« im Park von Glienicke: privates Refugium oder Ausdrucksträger eines konservativen Staatsmodells?, in: Ausst.-Kat. Berlin 1987, 237–242.
Zuchold 1993
Gerd-Harald Zuchold, Der »Klosterhof« des Prinzen Karl von Preussen im Park von Schloss Glienicke in Berlin, 2 Bde., Berlin 1993.
Zykan 1970
Marlene Zykan, Ein Kruzifix des 14. Jahrhunderts aus dem Kapuzinerkloster in Salzburg, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 24 (1970), S. 165–174.

Abbildungsnachweis

⟦1, 40, 41, 63, 65, 93, 111⟧ Walcher von Molthein 1914.
⟦2, 9, 15, 17, 20, 23, 29, 30, 37, 114, 115, 118, 119, 123, 126–128⟧ Archiv des Autors.
⟦3⟧ Scherr 1878.
⟦4⟧ Hal Foster, Prince Valiant Vol. I: 1937–1938, Seattle 2011.
⟦5, 6, 8, 10–14, 18, 19, 25, 56, 120–122, 124, 125⟧ Wien Museum.
⟦7⟧ Gottfried Fliedl, Gustav Klimt, Köln 1994, S. 109.
⟦16⟧ Boockmann 1992, S. 54.
⟦21⟧ Reithmayer 1911.
⟦22, 26⟧ Kinsky-Wilczek 1933.
⟦24, 31, 32, 62, 95, 107⟧ Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien.
⟦27⟧ Gemäldegalerie Berlin. 200 Meisterwerke, Berlin 1998.
⟦28⟧ Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden (Ausst.-Kat. Berlin/Frankfurt), Ostfildern 2008, S. 387.
⟦33⟧ Ausst.-Kat. Waldreichs 2001.
⟦34, 36, 42, 43, 45, 49⟧ St. Pölten, Niederösterreichisches Landesarchiv.
⟦38-39⟧ Fronner 1869.
⟦44, 72⟧ St. Pölten, Niederösterreichische Landesbibliothek.
⟦47, 50–53, 55, 57, 64, 67, 68, 92, 106, 108⟧ Wien, Österreichisches Museum für angewandte Kunst.
⟦48, 54, 58–61, 66, 69–71, 73–91, 94, 96–105, 109, 110, 112, 113, 129⟧ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv.
⟦116⟧ Ingolf Bauer (Hg.), Das Bayerische Nationalmuseum. Der Neubau an der Prinzregentenstraße 1892–1900, München 2000.
⟦117⟧ Paris, Musée d'Orsay.

Sämtliche historische Fotografien in Kapitel 2 wurden, wenn nicht anders angegeben, von Wilhelm Burger aufgenommen.

Fotografien S. 5–6 und 254–255: © Wolfgang Thaler.

Register

Namensregister

Ortsregister





Dank

Dieses Buch hat eine lange Vorgeschichte, und entsprechend groß ist die Zahl derer, die sein Entstehen begleitet haben. So kann an dieser Stelle nur den wichtigsten Helferinnen und Helfern gedankt werden: Irene Nierhaus – für alle bisherigen und noch kommenden Gespräche über Kunst- und Architekturgeschichte; Hellmut Lorenz – für die Unterstützung und das Interesse bei der Betreuung meiner Magisterarbeit über Kreuzenstein; Werner Telesko – für das gemeinsame Nachdenken über das 19. Jahrhundert als Epoche; Sabrina Rahman – für essentielle methodische Hinweise; Barbara Czwik, Lucas Nierhaus und Florian Schwetz – für die Mühe der kritischen Lektüre des Manuskripts.

Meine Recherchen wurden durch das Entgegenkommen von Hans Christian Wilczek wesentlich erleichtert, Elisabeth Lenhart betreute mich vor Ort in Kreuzenstein.

Bei der Suche und Identifizierung der Fotografien Wilhelm Burgers halfen die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Bildarchivs der Österreichischen Nationalbibliothek (Matthias Böhm, Ulrike Polnitzky), des Österreichischen Museums für angewandte Kunst (Thomas Matyk), des Niederösterreichischen Landesarchivs (Roman Zehetmayer), der Niederösterreichischen Landesbibliothek (Ralph Andraschek-Holzer), des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Wien (Martin Engel) und des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut (Lisa Hanstein). Wichtige Hinweise kamen von Evelin Oberhammer, Gerd Pichler, Helmut Scharsching, Karl Schütz und Mario Weber.

Ein Stipendium der Stadt Wien unterstütze meine Forschungen, die Drucklegung wurde durch die Förderung des FWF und des Landes Niederösterreich ermöglicht. Im Böhlau Verlag betreuten Eva Reinhold-Weisz und Stefanie Kovacic das Projekt in bewährt kompetenter und verständnisvoller Art. Wolfgang Thaler ergänzte die historischen Fotografien um kongeniale aktuelle Ansichten. Andreas Klambauer schließlich gelang es mit seinen gestalterischen Ideen, Form und Inhalt des Buches zur Deckung zu bringen.

S. 254–255: Kreuzenstein und Leobendorf von Süden
Fotografie von Wolfgang Thaler, Frühling 2014

Eine Collage und Montage unzähliger historischer Bauteile aus ganz Europa, die vorgibt, eine »authentische« mittelalterliche Burg zu sein: Kreuzenstein, das zwischen 1874 und 1906 erbaute Privatmuseum und Familienmausoleum des Grafen Wilczek nördlich von Wien, ist eine perfekt eingerichtete Heterotopie des 19. Jahrhunderts, die bis heute zu einer Zeitreise in die Welt der Ritter einlädt. Die erste umfassende monographische Untersuchung dieses singulären Bauwerks führt zu den Ursprüngen aktueller Mittelalterbilder und analysiert die mittelalterliche Burg als Konstruktion der Moderne.



ISBN 978-3-205-79557-5 | WWW.BOEHLAU-VERLAG.COM